BROWN UNIVERSITY
LIBRARY
SEP 20 1961

Julio-agosto 1961

Año XVI Núms. 176-177

Redacción y Administración:
Carmen, 9 - Tel. 2 22 14 66
MADRID (13)

INSULA

Nos 176 177

REVISTA BIBLIOGRAFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

DIRECTOR: ENRIQUE CANITO

SECRETARIO: JOSE LUIS CANO

Suscripción anual: 150 ptas
Semestre: 80 pesetas.
Precio de este número: 25 ptas.
Extranjero (año): $ 4
Aparece el 15 de cada mes

Depósito Legal. M. 210-1958

ESPAÑOLES MAL ENTENDIDOS

II

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

por D. GARCIA-SABELL

POLONIUS: *Do you know me, my Lord?*
HAMLET: *Excellent well; you are a firhmonger.*
(Shakespeare: *Hamlet.*)

A une terrasse trônait Valle-Inclán, barbu, manchot, superbe.
(Simone de Beauvoir: *La force de l'âge.*)

HE aquí a D. Ramón en su tertulia, en el círculo asombrado y gozoso de sus amigos, de sus admiradores. A través de la baraúnda del café, la voz un tanto aguda e hiriente del escritor va abriendo boquetes agresivos: «Si el teatro de los Quintero se tradujese al castellano, no quedaría nada de él.» «Habría que quemar los lienzos de Chicharro. Así tendrían luz y vigor.» «La literatura de Ricardo León es una literatura de pobre hombre.» La gente ríe y D. Ramón sigue, sigue incansable, mezclando la sátira, el epigrama y, de vez en cuando, el fulgor inusitado de una sentencia profunda y genial. Esto se repite uno y otro día, un año y otro, de forma que la escena llega a formar cuerpo con el actor. Nace la leyenda. Algún episodio de física violencia hace que el mito se agigante y se solidifique. La sustancia viva queda coagulada. Y así, como un molde, viajará de continuo en la vuelta del ruedo ibérico. Del ruedo ibérico en el que cada cual ha de añadir algo de su propia cosecha. Valle-Inclán, «barbudo-manco-magnífico» es, paralelamente, Valle-Inclán «desgarrado-arbitrario-violento». Y hay un instante de la vida española en que el gran escritor sirve, a un mismo tiempo, para dos cosas opuestas y contradictorias: dar salida, amparándose en su figura y atribuyéndole cosas que nunca dijo o hizo, a individuales, duros y secretos impulsos carpetovetónicos. Y condenar, en nombre de una ética más externa que efectiva, esos mismos desquiciamientos, ese desaforar frenético del espíritu que el indígena ama y teme, cultiva y oculta, o trata de ocultar cuando puede. La leyenda de este Valle-Inclán furibundo que, por otra parte, él nunca se preocupó de negar, antes bien, sostuvo y alimentó muy conscientemente esa leyenda, digo, es, *mutatis mutandis*, la más acabada ficha, el mejor retrato psicológico de una sociedad timorata y anarquizante, de una sociedad con profundas e inconciliables, trágicas ambivalencias. De una sociedad engatillada en una actitud vital radicalmente falsa, con los resortes existenciales rotos y vencidos. Valle-Inclán fue, con simultaneidad muy significativa, la piedra de escándalo y el fervor del hombre de la calle. (Y no olvidemos que entre este hombre de la calle está muchas veces el pseudo-intelectual. Justamente por esa su cualidad de persona transeúnte es por lo que su influencia en el ambiente es, de inmediato, mucho mayor que la del hombre de letras auténtico.) Siempre me ha parecido muy sospechosa la actitud mental de los que se erigieron en glorificadores de la fábula valle-inclanesca. Me ha parecido una postura farisaica. Detrás, si se busca bien, casi siempre aparece o el aturdimiento irresponsable o el resentimiento aniquilador.

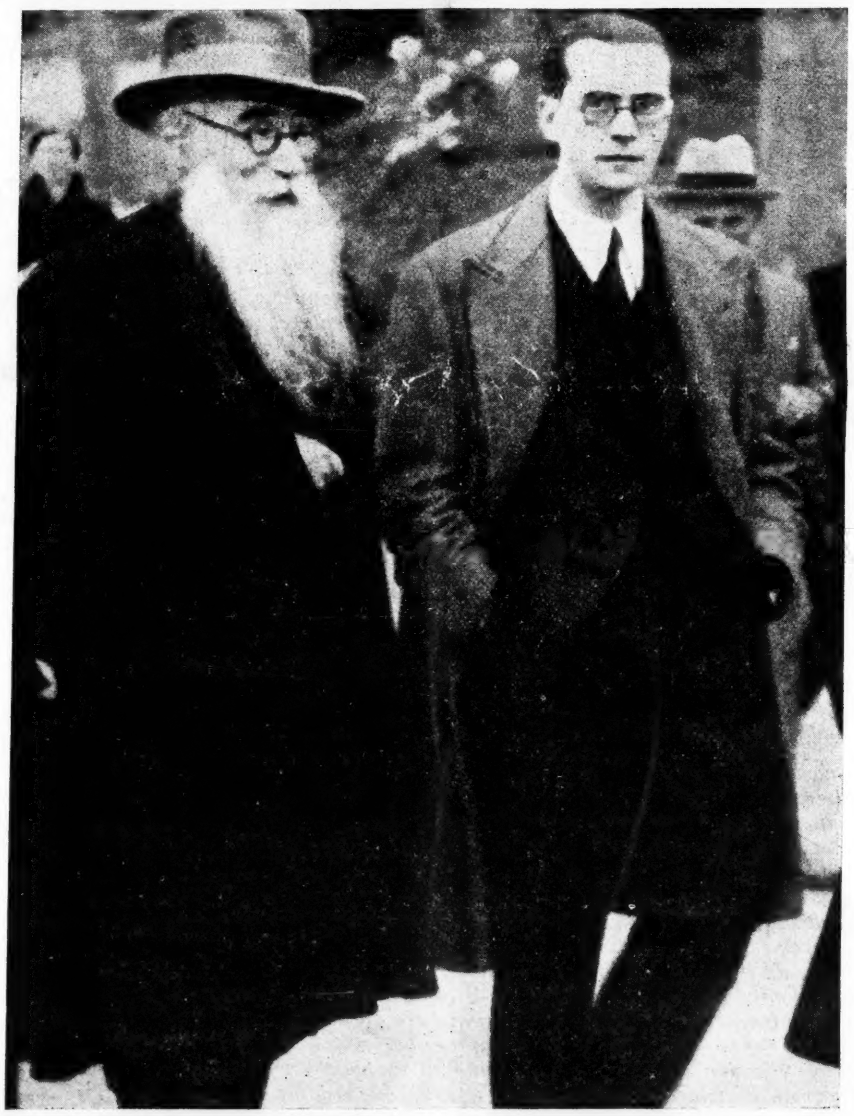
El «sistema» de D. Ramón

Pero volvamos al escritor. Dejemos a los demás e indaguemos en él mismo. ¿Qué había en la espalda de sus invectivas, de sus clamorosas indignaciones? Había, sin duda, un muy cerrado y estricto sistema de valores morales y culturales. D. Ramón era el forjador de una tabla axiológica muy exigente y con un matiz peculiar, radicalmente suyo, esto es, radicalmente valle-inclanesco.

Las características de tal sistema serían éstas: 1.ª No parecer un sistema, es decir, no concretarse expresa y formulariamente en un cuerpo de doctrina conceptual, sino aparecer, translúcido y supuesto, en la conducta y en la reacción fulminante cara a la realidad solicitadora. Valle jamás presumió de moralista. Jamás prostituyó el gesto en aspaviento, ni degradó el noble ademán en dengue pudibundo. Esta «ocultación» querida de la norma ética era la que otorgaba a sus acciones un aire romántico y, no pocas veces, un halo heroico. Lo aparentemente sin motivo dejaba a la gente patidifusa, apabullada, boquiabierta y en trance extático-admirativo. (Sería curioso meditar en torno a otra notable «ocultación» de Valle-Inclán: la de sus lecturas, la de su información cabal de hombre letrado. Dispongo de materiales muy curiosos con los que, algún día, me meteré en ese estudio.) Nada tienen que ver con esto que digo ciertos y hermosos escritos en los que D. Ramón postula algunas de las necesidades normativas del escritor, por ejemplo, *La lámpara maravillosa*, libro que es una transposición literaria de algunos sentires básicos del esteta Valle-Inclán.

2.ª Responder a los hechos de tipo existencial más bien de una manera abstracta, en virtud de relaciones y significaciones teóricas, que no de vinculaciones y entramados concretos y positivos. En este sentido, D. Ramón iba siempre un poco en el aire, con poca base de sustentación. Entonces parecía un extremado negador, un anacrónico anarquista y, en realidad, era solamente un *outsider*, un desplazado, un marginal. Un hombre que está y no está en el mundo circundante. Que *entiende* y no *participa*. Y porque entiende, *juzga*. Y porque juzga, *condena*. De ahí el aire de mirador que tenía su tertulia, el aire de balcón al que el escritor se asomaba para ver, contemplar y repudiar. O, lo que era más tremendo, para caricaturizar. Cada caricatura verbal—que hacía la felicidad de sus oyentes—era la otra cara de una ley ética, la versión ingeniosa y popular de lo aborrecible y no compartido. Cada trazo fulgurante equivalía a una mirada desde lo alto. *El problema fundamental en Valle-Inclán fue siempre la perspectiva. La perspectiva jugó en su vida un papel decisivo. Y también en su arte.* Frente a la sociedad, frente a las instituciones, frente a sus propias criaturas literarias alzó siempre D. Ramón la cuestión previa del alejamiento, de la visión de conjunto, de la síntesis superior, de la distancia. Su teoría del orgullo—«maté la

(Pasa a la página 19.)



Valle-Inclán con Domingo García-Sabell, paseando por las calles de Santiago, pocas semanas antes de la muerte del gran escritor.

LA EVOLUCION DE VALLE-INCLAN

por GUILLERMO DE TORRE

UN MODERNISTA ARCAIZANTE

CUANDO se dice que entre las dos direcciones de la renovación literaria española del 98, Valle-Inclán representa la vertiente modernista, aun limitando en su obra el alcance de esta fase hasta 1920, no se acierta más que parcialmente. Porque ya en sus inicios Valle-Inclán no era, dicho con rigor verbal, un modernista, sino todo lo contrario, un arcaísta; con más exactitud, un modernista arcaizante. «Representaba —como dijo muy bien un crítico, Cansinos-Assens, al que nadie lee, por sus confusionismos y lenidades, pero al que no es ocioso volver cuando se desea alcanzar una primera imagen de los que él llamaba los «hermes»— en aquel renacimiento literario el sentido de retorno a los orígenes, cosa no rara, pues todo renacimiento es una vuelta a nacer y necesita de alguien que represente y despierte la memoria de la natividad primera». Pero, ¿qué renacimiento, qué arcaísmo: el medieval, el renacentista o simplemente una vaga atmósfera antañona, con reflejos dieciochescos, pero de trazos más acusadamente siglo diecinueve? Difícil sería precisarlo en cada caso, como también fijar una localización temporal y geográfica precisa a algunas de sus obras. Sabemos, sin lugar a dudas, cuál es el escenario de cada una de las cuatro *Sonatas* —Italia, Méjico, Galicia, Navarra, respectivamente, según el orden de las estaciones del año—, lo mismo que el de otros libros —las «comedias bárbaras», los esperpentos, las novelas, etc.— Pero, ¿dónde situar *Voces de gesta*, sino en un país y en un tiempo, ilusorios, de un medievalismo lingüístico y geográfico perfectamente convencional? Este convencionalismo es a veces explícito, más no por ello convincente; así, cuando el autor señala como acotación escénica de la *Farsa italiana de la enamorada del rey*: «Una corte del siglo XVIII con luces y comparsas de opereta.» Precisamente, un signo, entre otros, del acceso de Valle-Inclán a su verdadera, vigorosa modalidad —por ejemplo, la serie de las *Comedias bárbaras* y los esperpentos— dejando atrás al Valle-Inclán modernista, exterior y ornamental, se manifiesta mediante la precisión de las circunstancias temporales y espaciales.

Con todo, cierta voluntad vagamente arcaizante persistió siempre en su espíritu: la misma que le llevó a mantener una inconfundible vestidura formal en las ediciones de sus libros, a partir del momento en que comenzó a agruparlos como *Opera omnia*, en dos o tres ordenaciones diferentes que son la desesperación o el entretenimiento de los bibliógrafos. ¡Aquellas portadas y portadillas internas, con un árbol y de un follaje exuberante, cargado de frutos, las capitulares, y los colofones historiados, con el «Laus Deo» final y el precio en «reales de vellón», mezclando quinientismo y siglo XIX, barajando reminiscencias de las ediciones de d'Annunzio y la estética tipográfica prerrafaelista de William Morris!

El Valle-Inclán de entonces sucumbía enteramente al hechizo fácil de lo pretérito. Cierto es que —como escribí otras veces— hay dos maneras de innovar. Hacia adelante, en el espacio, rompiendo normas heredadas, presagiando o inventando el futuro. Y hacia atrás, en el tiempo, resucitando formas prestigiosas, infundiendo nueva vida y prestancia a temas y estilos tradicionales. Valle-Inclán eligió en sus comienzos esta segunda manera, sin perjuicio de combinar una y otra más tarde.

IMAGINACIONES TEORICAS

Si *La lámpara maravillosa* fuera lo que debía haber sido, esto es, la explanación de su estética formativa, y no una digresión artificiosa de vaga mística quietista, bajo la sombra de Miguel de Molinos, allí encontraríamos su concepto del tiempo novelesco, y definiciones literarias más precisas que el reiterado afán de «ayuntar dos palabras por vez primera», o de fijar mediante ellas «el secreto de las cosas, su sentido esotérico», «aquel recuerdo borroso de algo que fueron y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser». Más explícito es, cuando revelando sin perífrasis sus designios íntimos de aquel tiempo, nos habla de alcanzar «el secreto musical de las palabras».

Pero, contrariamente, cuando se da a teorizar genéricamente sobre el idioma, incurre en supuestos muy aventurados. Así, al afirmar sin fundamentos: «Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la siembra vuelan las palabras con gracia de amanecida, como vuelan las alondras. La pampa argentina y la guazteca mejicana crearán una lengua suya, porque desenvuelven sus labranzas en trigales y maizales de cientos de leguas, como nunca vieran los labradores del agro romano. Los idiomas son hijos del arado y la honda del pastor.» ¿Y por qué no de la espada del conquistador y la brújula del navegante, cabría argüirle con mayor exactitud? Con la misma fantasía escribía: «Tres romances son en las Españas: catalán, de navegantes; galaico, de labradores; castellano, de sojuzgadores. Los tres pregonan lo que fueron, ninguno anuncia el porvenir.» Obvio es agregar que quien desee formarse —particularmente entre los lectores hispanoamericanos— una noción más atenida a la realidad histórica de los hechos, no necesitará arduas investigaciones: le bastará con asomarse a ciertas páginas muy asequibles de Menéndez Pidal sobre «el carácter originario de Castilla», donde se demuestra cómo ésta se adelanta en la evolución lingüística; y otras en las que se explica porqué el castellano sigue manteniendo su espíritu cohesivo. Más por no seguir contrariando las imaginaciones teóricas de Valle-Inclán, recordemos ahora otro párrafo suyo al que sí puede asentirse: «Amemos la tradición, pero en su esencia y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir. Cuanto más lejana es la ascendencia, hay más espacio ganado al porvenir.»

PROCESO INVERSO

Visto en perspectiva genética, el arte de Valle-Inclán sigue un proceso inverso al habitual en tantos otros casos. Comienza siendo tradi-

(Pasa a la página 19.)

VALLE-INCLAN

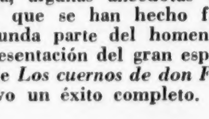
En la serie, ya nutrida, de nuestros números homenajes, no podía faltar uno consagrado a Valle-Inclán, y nos ha parecido momento oportuno para realizarlo este año de 1961, en que se cumplen los veinticinco años de la muerte del gran escritor. Murió Valle-Inclán el 5 de enero de 1936, dejando incompleta la serie soberbia de sus novelas de El Ruedo Ibérico. *Esperábamos que los teatros españoles recordasen este aniversario, llevando algunas de sus obras a la escena y organizando un homenaje que enlazara con el que el Ateneo madrileño le consagró en febrero de 1936, que evocamos en esta misma página. Pero hasta ahora, nada, que sepamos, se ha hecho en ese sentido, al menos en los teatros madrileños. Confiamos, sin embargo, que en los meses que restan del año no faltará algún director de escena que tenga memoria y gusto en levantar sobre una escena española los personajes dramáticos o esperpénticos a que dio vida y arte don Ramón María del Valle-Inclán. Y a ser posible, no en un teatro de cámara, para alimento de unos pocos snobs y aficionados, sino en un teatro abierto a un público popular, el público para el que escribían Galdós, Unamuno y Lorca.*

Con este número especial, INSULA ha querido recordar a un gran escritor, sobre el que pesa un olvido culpable. Como podrá ver el lector en la encuesta sobre el teatro de Valle que publicamos en este número, diez escritores españoles han coincidido en subrayar que el arte dramático de Valle-Inclán es un gran arte vivo, con derecho a figurar en lugar de honor en los actuales escenarios españoles. No es nuestra intención señalar a los culpables de ese hecho inaudito—la ausencia de Valle de nuestra escena—, pero no podemos dejar de subrayarlo.

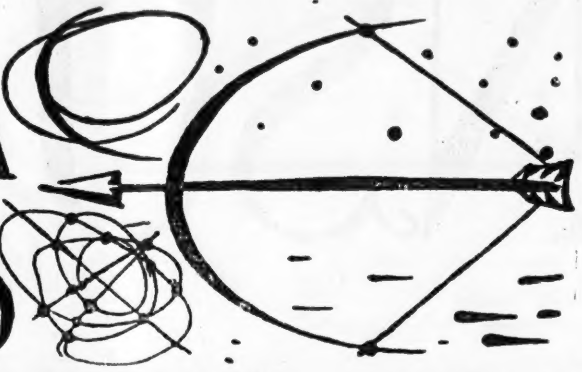
Ramón del Valle-Inclán, hoy olvidado o todo lo más pasto de eruditos e investigadores, ¿es un escritor con futuro, es decir, un autor clásico? Creemos sinceramente que sí, no sólo por la profunda temática española de su obra mejor, sino por el logro soberbio de su estética del esperpento, en la que se adelantó a otros grandes autores del expresionismo dramático contemporáneo. Con este número hamenaje, INSULA ha querido recordar al gran escritor, tan radicalmente español, que fue Valle-Inclán, mostrando algunos aspectos de su obra varia y rica como pocas. A nuestros colaboradores que han contribuído al logro de este número, y a los amigos que nos han facilitado ilustraciones, especialmente al doctor D. García-Sabell, amigo que fue de Valle-Inclán, nuestra gratitud.

UN HOMENAJE OLVIDADO

Entre los actos que, con motivo de la muerte de Valle-Inclán, el 5 de enero de 1936, se celebraron en Madrid en homenaje al gran escritor desaparecido, queremos evocar hoy uno que por su especial significación merece recordarse. Fue convocado por el Ateneo de Madrid, y se celebró en el teatro de la Zarzuela el 14 de febrero de 1936. Tuvimos la fortuna de asistir a aquel homenaje, y recordamos la emoción y el interés con que el público—un público popular y también intelectual—lo presenció. En aquel homenaje tomó parte activa la generación literaria del 27, y en cierto modo fue el homenaje de esa generación, o de parte de ella al menos, al gran escritor que era Valle-Inclán, cuya obra culminaba entonces con ese esperpento genial que son las novelas del *Ruedo Ibérico*, en las que una visión crítica implacable de la historia de España se manifestaba con enorme gracia y talento literarios. De aquel logrado homenaje recordamos a Federico García Lorca recitando con su voz cálida inolvidable los sonetos de Rubén Darío a Valle-Inclán, y el prólogo de *Voces de Gesta*; a Luis Cernuda leyendo la estupenda prosa de Juan Ramón *Castillo de quema*, que había aparecido días antes en el diario *El Sol*; a Rafael Alberti leyendo un texto de Antonio Machado sobre Valle, que es una página del *Juan de Mairena*; y a Paco Vighi contando, con su gracia personalísima, algunas anécdotas de don Ramón que se han hecho famosas. La segunda parte del homenaje fue la representación del gran esperpento de Valle *Los cuernos de don Friolera*, que tuvo un éxito completo.



LA FLECHA EN EL TIEMPO



ERNEST HEMINGWAY

La muerte absurda, y voluntaria al parecer, de Ernest Hemingway, ha interrumpido una existencia de luchador y de ávido gozador de la vida, pero al mismo tiempo de un gran escritor. Había nacido el 21 de julio de 1898 en Oak Park, cerca de Chicago, hijo de un médico rural, que le quiso orientar inútilmente hacia la medicina, y que también acabó suicidándose.

La vida de Hemingway fue una carrera de aventuras y de emociones. Desde niño le atrajo la violencia y la muerte, y amaba los mitos latinos—el vino, la pasión, la sangre—, y la vida al aire libre, en el mar o en la selva.

Se casó cuatro veces, y desde 1920, en que se instaló en el París de la *rive gauche*, Europa, la vieja y cálida Europa fue su tentación. Y de Europa, España. Amaba a España con pasión, y hasta con ternura. Cuando visitó a Baroja en su lecho de muerte, no pudo reprimir las lágrimas, menos aún cuando asistió a su entierro, mezclándose, como un niño tímido, a los escritores españoles. Pero de España lo que más amaba era la fiesta de toros. Casi todos los años venía a España a verse treinta o cuarenta corridas cada verano. Llevó la fiesta de los toros—los «sanfermines» de Pamplona—a su primera novela de éxito, *The Sun also rises* (*Fiesta,* en la versión castellana), y a su última narración, *El cruel verano,* publicada por la revista «Life» el pasado año, y que es la crónica apasionada y pintoresca de la rivalidad entre dos grandes toreros: Antonio Ordóñez—el mejor amigo español que tenía Hemingway—y Luis Miguel Dominguín. Pero tampoco debe olvidarse que la guerra española le inspiró una de sus mejores novelas, *Por quién doblan las campanas,* que interpretaron en el cine Gary Cooper e Ingrid Bergman.

Premio Nobel de 1954, Ernest Hemingway es, sin duda, uno de los más grandes narradores norteamericanos de nuestro tiempo, y aunque parte de su obra, la más periodística—a la que pertenece *El cruel verano*—, caiga, algunas de sus novelas, sobre todo *Adiós a las armas* y *El viejo y el mar,* permanecerán inmortales. En nuestro próximo número, José R. Marra-López estudiará en un artículo la obra del gran narrador norteamericano.

«SUR» CUMPLE TREINTA AÑOS

En enero de 1931 apareció en Buenos Aires el primer número de Sur, dirigida por Victoria Ocampo. En sus páginas figuraban colaboraciones de Waldo Frank, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Drieu la Rochelle, Eugenio d'Ors, Ricardo Güiraldes, Ernest Ansermet, Jorge Luis Borges, Walter Gropius, Benjamín Fondane, Francisco Romero, Guillermo de Torre, Alberto Prebisch, Enrique Bullrich y la propia Victoria Ocampo. De esos nombres, la mitad de ellos no argentinos, cinco continúan aún hoy formando parte del comité de colaboración (Ansermet, Frank, Borges, Romero y Guillermo de Torre). A los treinta años de su aparición—enero-febrero de 1961—, Sur ha publicado un excelente número que se abre con unas palabras de su directora, Victoria Ocampo, a los lectores de la revista. En ellas se defiende Victoria Ocampo del reproche de minoritarismo estetizante que se hacho a Sur desde distintos campos, y recuerda que la revista tira ya 5.000 ejemplares, tirada semejante a la de Partisan Review, la gran revista norteamericana de vanguardia. «La apertura del argentino a la cultura europea (su legítima herencia: de Sur) ha sido una de sus más preciosas y singulares cualidades. Quieran los dioses que no se la aniquilen.» A las palabras de Victoria Ocampo siguen otras de Roger Caillois, que contienen un encendido elogio de Sur. Pero ha faltado, sin embargo, en ese número, el artículo que podría titularse «Elogio y reproche a Sur», y que hubiera podido firmar un escritor español de hoy, recordando los magníficos números que Sur ha consagrado a las literaturas actuales de países europeos, americanos y asiáticos, pero entre las que no está la española.

Sin embargo, treinta años de una revista literaria, y una revista que ha sabido mantener siempre la calidad e independencia de sus páginas, como Sur, sólo debe ser motivo de satisfacción y de felicitación cordial, que desde aquí enviamos a Victoria Ocampo y a sus colaboradores.

UNA MAQUINA DE FABRICAR POEMAS

Ese espíritu sutil que es Raymond Queneau—el Borges francés—acaba de inventar una máquina-libro que es capaz de fabricar, con muy poco esfuerzo, millones de poemas. Ya el título del librito-máquina, *Cent mille milliards de poèmes* (Ed. Gallimard, 38 págs.), indica el alcance de su producción poemática. Por si algún curioso lector quiere saber cómo funciona la maravillosa máquina, vamos a explicárselo en breves líneas. La materia madre de que se alimenta son diez sonetos—o sea, 140 versos—escritos por el propio Raymond Queneau, en el estilo surrealista más puro. Pero estos diez sonetos están escritos de tal forma que el lector puede, a su gusto, hacer seguir el primer verso de cada uno de los diez sonetos, por cada uno de los diez segundos versos. Y lo mismo puede hacer con los demás versos de cada soneto. El resultado serán miles de combinaciones, es decir, miles, millones de sonetos. Para mayor facilidad, la editorial Gallimard ha presentado el libro bajo la forma de un bello álbum, en que cada verso de cada soneto viene impreso sobre una laminilla de papel móvil, de modo que el lector puede separar los versos que no le interesen, y escoger los que más le gusten para formar su soneto o sus sonetos ideales. Según el autor de esta máquina mágica de hacer poesía, aquel lector que quisiera agotar todas las combinaciones poemáticas que permite su libro necesitaría estar leyendo durante ciento noventa millones de años en jornada completa de lectura. He ahí, pues, una larga distracción para el ocio estival.

LA ISLA DE LOS RATONES

«La isla de los ratones» fué una bella revista de poesía que dirigió hace años en Santander el poeta Manuel Arce, en una época—hacia 1950—en que Santander era una de las capitales poéticas más activas de España. La revista se completaba con una colección de libros de poesía bellamente presentados, pero cuya vida fué más bien breve. Y recientemente, Manuel Arce ha dado nuevo impulso a la colección, que ahora publica también libros de prosa, ensayo y narración.

Entre estos últimos queremos señalar la aparición de un interesante ensayo de Ricardo Gullón,* Balance del surrealismo, *en el que Gullón, después de estudiar los orígenes, precedentes y conquistas del movimiento surrealista francés, consagra certeras páginas a cuatro grandes de la poesía francesa contemporánea: Rimbaud, Lautreamont, Apollinaire y Artaud. Otros tomos en prosa publicados en la colección son* Escritos sobre José Luis Hidalgo, *de Ricardo Blasco;* Bajo las araucarias, *una narración de Roger Noel-Mayer, y* Clases en lucha, *de Ignacio Fernández de Castro, del cual habló ya Ricardo Domenech en su sección "El tiempo joven". En cuanto a los tomitos de poesía aparecidos en las ediciones de "La isla de los ratones", lindamente presentados, citaremos entre los más recientes,* Baladas del Alba Bala, *de Francisco Carrasquer;* Primer testamento, *de Alain Bosquet, en versión castellana de Leopoldo Rodríguez Alcalde, y* Cuarto canto de la vida, muerte y otros fragmentos, *de Juan Eduardo Cirlot.

Jorge Mañach

Con la muerte, en Puerto Rico, de Jorge Mañach, el gran escritor de Cuba, pierden las letras hispanoamericanas una de sus más preclaras figuras, y una de las mejores prosas que se escribían en castellano. Su estilo terso, límpido, en que se transparentaba la más lúcida inteligencia, me recordaba siempre el de Gregorio Marañón, y no faltaba en él la herencia de Ortega, a quien Mañach admiró siempre mucho. Era Jorge Mañach uno de los cuatro o cinco grandes ensayistas de la América hispana, junto a un Alfonso Reyes y un Mariano Picón Salas. Curioso de todo lo que tuviese que ver con la cultura, y de todo empapado: historia, filosofía, sociología, arte, literatura. Pertenecía a la generación de la revista "Avance"—la vanguardia de entonces—y de los nacidos en el 98—en España Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso—, pues había nacido el 12 de febrero de ese año, en Sagua la Grande. Su raíz era españolísima, y su padre había sido notario en Tembleque, un pueblo toledano, al que Mañach dedica estupendas páginas en su último libro, Visitas españolas, *publicado por la Revista de Occidente en 1960, y al que, en carta que nos escribió desde La Habana en enero de ese año, llama el propio Mañach "un libro que es un férvido tributo a esa querida España". "Me cuento—escribe en él—entre los americanos para quienes España no podrá ser nunca cosa ajena ni mero trasfondo del cual debamos desatendernos los pueblos de su estirpe, so pena de no llegar a ser nosotros mismos." Muchas de las páginas de ese libro son dignas de figurar en la más exigente Antología del tema español. Lea el lector las que hemos citado sobre Tembleque, o el capítulo "Estar en España", en el que el gran escritor nos confiesa la inefable fruición que era para él "estar", no sólo vivir, en nuestro país.*

Lector y amigo de INSULA, durante su estancia en España como exilado de la Dictadura de Batista en los años 1958 y 1959, fue asiduo contertulio de nuestros miércoles, y asimismo de la tertulia hispanística de Rodríguez Moñino en el café Lyon de la calle de Alcalá. Se encontraba en Madrid como en su propio pueblo, y en Madrid sufrió una grave operación, de la que salió aparentemente bien, pero que alarmó mucho a sus amigos. De esa larga estancia en Madrid fue resultado el admirable libro a que aludimos antes, sus Visitas españolas, *cuya segunda parte son sabrosas entrevistas con figuras españolas del arte y la literatura, dos de las cuales, la de Marañón y la de Aleixandre, fueron publicadas en las páginas de nuestra revista. Nuestros lectores recordarán también la entrevista que le hicimos para INSULA, publicada en el número 122, con el dibujo que Ricardo Zamorano le hizo entonces, y que hemos querido reproducir ilustrando esta noticia.*

Desgraciadamente, la obra de Jorge Mañach—aparte su biografía de José Martí, que, publicada primero en la colección "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", de Espasa-Calpe, ha difundido luego la colección Austral—es poco conocida en España. Olvido injusto, porque en la producción de Mañach hay libros admirables de filosofía, de ensayo, de crítica. Recordemos, entre otros, sus Estampas de San Cristóbal, *evocación de La Habana antigua;* Historia y estilo, Goya, Tiempo nuevo, Indagación del choteo, Pasado vigente, La pintura en Cuba, Imagen de Ortega, etc.

En enero de 1960 nos escribía desde La Habana ilusionado con la revolución de Fidel Castro, a la que se adhirió en un principio, pero de la que poco después, a medida que la revolución se radicalizaba, se fue apartando, hasta romper finalmente con ella y exilarse a Puerto Rico, donde le ha sorprendido la muerte. INSULA pierde con Jorge Mañach a un gran amigo y a uno de sus colaboradores más ilustres.

J. L. C.

VALLE-INCLAN:

DE BANQUETE A BANQUETE

por MELCHOR FERNANDEZ ALMAGRO

SIEMPRE que recuerdo a Valle-Inclán, lo veo sentado a una mesa de café, en la tertulia de cada hora; o de restaurante u hotel, en comida de íntimos amigos o en banquete, más o menos aparatoso. ¿Valle-Inclán en la calle...? Pues iba o volvía de la tertulia o la comida: rara vez de un espectáculo, no siendo del teatro en noche de estreno, especialmente interesante; del cine, en caso excepcionalísimo.

Valle-Inclán, en el café... Sería preciso hablar de todos y cada uno de los cafés de Madrid. Valle-Inclán, en los banquetes; habría que buscarlo en ellos por la razón, tasadísima, del agasajo: en determinadas ocasiones, el propio don Ramón. Como aquel banquete celebrado en Fornos —un Fornos que ya no era el del Cristo de Burell—, en la noche del primero de abril de 1922. Yo entonces lo guardaba todo, con la ilusión del coleccionista de papeles, y la convocatoria autorizada por muchas firmas, con la de Unamuno en primer término, me hace recordar que por vez primera se rendía a don Ramón homenaje público. Y probablemente, era el primer banquete literario a que yo asistía.

«Las Academias, esas fábricas donde se expenden patentes de efímera inmortalidad —se lee en la convocatoria—, le hacen —a Valle-Inclán— la cruz como al diablo; los grandes coliseos, celosos del abono y de las instituciones, le dicen gitanescamente: ¡Lagarto! ¡Lagarto!». La prensa periódica, con muy raras excepciones, teme que la castiza desnudez de su lenguaje haga sonrojar a la máscara tartufa de sus lectores; la general sordidez e hipocresía de las casas editoriales le han obligado a erigirse en editor de sí mismo; por no ser oficialmente nada, ni siquiera ha sido diputado...» Tanto le satisfacía este tipo de elogios, que hasta pudiera sospecharse que el propio Valle-Inclán los había sugerido al redactor de ese documento.

A los postres del banquete habló Unamuno. Seguidamente Valle-Inclán, que consideró oportuno responder a la acusación de plagio que años antes le hiciera Julio Casares, en *Crítica profana*. «Si aproveché unas páginas de las *Memorias* del caballero Casanova en mi *Sonata de primavera,* fue para poner a prueba el ambiente de mi obra. Porque de no haber conseguido éste, la interpolación desentonaría terriblemente. Shakespeare puso en boca de su Coriolano discursos que tomó de historiadores de la antigüedad, y el acierto de la tragedia se comprueba en que, lejos de rechazar tales textos ajenos, los exige. Pongan ustedes en cualquiera de los dramas históricos que ahora se estrenan palabras o documentos de la época y ya verán cómo les sientan...». Insistió Valle-Inclán, una vez más, en que era escritor «por que no podía ser otra cosa», y terminó diciendo que el sino de los intelectuales españoles era idéntico al de los gitanos: «Vivir perseguidos por la Guardia Civil.»

El tono subversivo a que se ajustó el brindis de Valle-Inclán era el dominante en aquellos precisos días: entre el desastre de Annual y el advenimiento de la Dictadura. Fue asimismo significativa en el banquete de Valle-Inclán la concurrencia de escritores viejos, los ya veteranos en el 98, y de los jóvenes que acababan de llegar a la vida literaria, entre el tumulto del «ultraísmo».

Valle-Inclán acababa de regresar de Méjico, en viaje que ya no podía ser el del emigrante de hacía treinta años. En este otro regreso, volvía, de seguro, sin ilusión ni dinero, encontrándose agravados los problemas que quisiera eludir, ya que no resolver, cuando escapó, en 1921, a impulsos de su obsesivo amor a Méjico. No le facilitaba remedio alguno a su situación el reintegrarse a Galicia, instalándose en la casa que, previendo el caso, le había alquilado Josefina —su mujer—, en Puebla de Caramiñal, ya que no podía don Ramón despegar por entero de Madrid, en la necesidad de hacer «vida literaria» y de buscar nuevo editor, por haber roto con la Sociedad General Española de Librería, y, no sin apuradas negociaciones, consiguió entenderse con «Renacimiento». Bajo este signo editorial publicó, a fines de 1923, *Cara de plata,* que había anticipado en *La pluma,* revista de corta y brillante vida, fundada por Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif. Valle-Inclán hubiese aprovechado mucho su retiro en «La Puebla», de no fallarle la salud. Pero, enfermo y todo, satisfecho por el éxito que acababa de proporcionarle otro nuevo libro *Luces de Bohemia,* «esperpento» aparecido en junio de 1924, no se desentendió, ni mucho menos, de su obra en marcha. Tuvo que ser operado de un tumor de vejiga en el Sanatorio del doctor Villar Iglesias, en Santiago de Compostela. Al dársele de alta, volvió a Madrid, con vehemente afán de desquitarse del prolongado aislamiento a que se viera sometido, y como la incipiente Dictadura del General Primo de Rivera hiciese hervir en críticas y murmuraciones las tertulias del Regina, de la Granja El Henar, del Liceo de América, a las que en seguida hubo de reincorporarse, don Ramón no tardó en definirse como adversario resuelto de Primo de Rivera. «Lo malo es —solía decir— que Blasco Ibáñez coincide conmigo.»

Ramón Gómez de la Serna comentó en *Nuevo Mundo* el regreso a Madrid de Valle-Inclán, que se estableció en un piso de la casa número 12 de la calle de Santa Catalina, propiedad del Ateneo. «Don Ramón —escribía su tocayo, el creador de las «greguerías»— tiene que perorar aún mucho; peripatético, andariego, incansable, como embozado y ceñido en el brazo que le falta, con alarde de barco de vela, que lleva en su hombro el timón y en la otra mano toda la fuerza de la dirección y del arriar y desplegar velas. Ha vuelto a Madrid curado, animoso, declamador de una sola mano, mostrándonos su extensa cabeza estriada, cenicienta, como si estuviese espolvoreada por el recuerdo de todos los Miércoles de Ceniza. El pájaro herido en un ala que es Valle-Inclán, escapado de la trampa de las sábanas del sanatorio, vuelve a ser ese Covarrubias en rebeldía de los viejos principios... El lírico basilisco que durante muchos días se ha consumido en la cama de la clínica —¡le hubiera ido tan bien la estancia en uno de aquellos viejos hospitales de peregrinos!— arrojó ya lejos de sí la camisa, medio de loco, medio de herido, que viste el enfermo de sanatorio y vuelve emprendedor a celebrar las justas literarias en que lucha con los personajes de sus novelas, en lid amistosa, con un sentido de verso vestido y desparramado por la prosa, como esas sartas de perlas a las que se les rompió el hilo, pero que siguen siendo collar aun en la bandeja en que se remansan.»

Ya había hecho circular Valle-Inclán desde Galicia una carta explosiva con motivo del confinamiento, en Fuenteventura, de Unamuno. Se prometía don Ramón muchos desahogos análogos, orales principalmente. Todo se le iba por la boca, y dando suelta a su infatigable locuacidad, don Ramón se sentía contento de volver a la lid y al corro de los amigos, contento también de la gran novedad de veranear en Madrid. Le gustaba el calor, y, por otra parte, despoblada la capital, la señoreaba más a su placer; los cafés recibían al más conspicuo animador de tertulias con todas las puertas abiertas, y las verbenas le envolvían en sones, colores y aromas. Le alegraba asimismo la copiosa obra literaria que había ultimado en pocos meses: *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista,* ambas de traza escénica, aparecidas en «La Novela Semanal», en la primavera de 1924, y dos novelas grandes, pendientes aún de publicación: *La corte Isabelina,* inicial de una serie nueva, y *Tirano Banderas,* del que nos leyó algunos fragmentos a un grupo de amigos —¿Luis García Bilbao, Claudio de la Torre, Cipriano Rivas...?— en su cuarto del Hotel Gran Vía, hacia el otoño de 1924. Era reciente todavía la muerte de José de Ciria y Escalante, el benjamín de los vanguardistas, y yo había recibido ya el original del patético soneto que le dedicara Federico García Lorca. No es indiferente que asome aquí, en estas rápidas alusiones, la figura de García Lorca. Por la fuerte impresión que le causó a éste la persona de Valle-Inclán —de menos carne que hueso—, el día que les presenté, relaciono al inolvidable autor de *La Casa de Bernardo Alba,* con otros escritores de su misma generación: Mauricio Bacarisse y Antonio Espina, por ejemplo, tan influídos por don Ramón, con un ascendiente que, lejos de ser atenuado por el tiempo —en su carrera más veloz hoy que ayer— se está renovando o confirmando en las obras de algunos de los escritores actuales y más recientes.

Valle-Inclán nos leyó determinados fragmentos de *Tirano Banderas* con su irremediable ceceo, recalcando la dicción con su fuerte expresividad y su medio ademán de hombre manco. *Tirano Banderas,* adelantado en aquella memorable lectura, nos fascinó a todos los oyentes, bajo la sugestión de un estilo que no espero se marchite. Para asegurar la perennidad de su encanto, lo afianzan las peculiaridades todas de una auténtica creación de lengua y literatura. Cuando nace *Tirano Banderas,* se halla Valle-Inclán, en la plenitud de su producción. *Tirano Banderas* no es la obra que nace de una dedicación total y absoluta, sino que surge de una cuantiosa tarea, entre las más diversas irradiaciones del ingenio creador. Es también hacia entonces cuando se estrena en el teatro del Centro *La cabeza del Bautista,* una de las dos obras representables que Valle-Inclán había publicado en «La Novela Semanal». Es la otra, *La rosa de papel*, farsa inferior a la *La Cabeza del Bautista,* ambas imbuídas de «granguiñolismo». El éxito de *La Cabeza del Bautista* no creo que fuese extraordinario. El teatro de Valle-Inclán no gozó nunca de las preferencias del público. Precisamente compuso cartel esa obra con *Cuento de abril,* ajada muestra del modernismo que el autor había superado ya. En los primores verbales de *Cuento de abril* hay mucha menor emoción que en el tremendismo de *La cabeza del Bautista,* calificada por el autor de «novela macabra», primero, y luego, de «melodrama para marionetas», al incluírla, tres años después, con otras piezas de semejante carácter, en el volumen titulado *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*

La cabeza del Bautista fue representada por la señora Gil Andrés, Alfonso Tudela —excelente cómico, notable, sobre todo, en la caracterización— y Alfredo Gómez de la Vega, actor mejicano, llamado, no sé por qué, «Arbolito». La obra gustó mucho a la actriz italiana Mimi Aguglia, que, eventualmente, hacía teatro en lengua española, y la estrenó en el Goya, de Barcelona, a principios de 1925, con asistencia del autor. Los catalanes habían olvidado, si es que alguna vez las tuvieron en cuenta, determinadas alusiones de don Ramón: lo del «gusto bárbaro y catalán», en *El yelmo de las almas,* por ejemplo; lo del «paño catalán», que se vuelve amarillo, en *La pipa de kif;* el juicio aquel, estampado en el prefacio al catálogo de una exposición del pintor Echevarría: «Cataluña, nutrida de espíritu mercantil, toma su bien donde lo encuentra; levantina y fenicia, contrabandea y da por frutos de la propia Minerva, las versátiles modas de París...». Nada de esto pesaba demasiado en la memoria o en el conocimiento públicos, puesto que Valle-Inclán fue acogido en Barcelona con una cordialidad que, ni aun aproximadamente, había conocido ningún otro gran escritor de lengua castellana. O, mejor dicho, con más propiedad, si cabe, que nunca, lengua española. Porque Valle-Inclán venía infundiendo a su idioma una extraordinaria virtud de absorción. «Tres romances —había dicho en *La lámpara maravillosa*— son en las Españas: catalán de navegantes, galaico de labradores, castellano de sojuzgadores. Los tres pregonan lo que fueron, ninguno anuncia el porvenir. «Juicio que implica el absurdo de ignorar, por modo inexcusable, la primacía del castellano o español desde cualquier punto de vista. Pero juicio útil, por cuanto ayuda a explicar el estilo de Valle-Inclán, en lo que tiene de aspiración a integrar todas las hablas hispánicas. Este propósito acababa de culminar en el todavía inédito *Tirano Banderas.* Como, además, Valle-Inclán tenía una baraja de las opiniones más diversas, el naipe que en definitiva jugaba sobre el tapete de la llamada «cuestión catalana», era el representado por una frase que cada vez repetiría más: «Cuatro grandes pueblos cabe distinguir en el seno de las Españas, en correspondencia con los cuatro términos de la división que fijó Roma. A saber: Tarraconense, Bética, Lusitania y Cantabria.»

Un grupo de escritores y artistas obsequió con una comida a don Ramón en «El canari de La Garriga», taberna de la calle de Lauria, que decoraba, a la sazón, Xavier Nogués. Yo, accidentalmente en Barcelona, asistí, y sentado junto al viejo diputado republicano don Emilio Junoy que había alcanzado a Castelar, sostuve con él una conversación que apenas si realmente lo fue, porque Junoy habló por los dos, entreteniéndome con anécdotas políticas del último medio siglo. Me llegaba, lejana, la voz de Valle-Inclán, sentado al otro extremo de la mesa. Discutía algo con Dalmau, el de las galerías. Hablaba mucho José María de Sagarra —negro el pelo que orillaba la ya luciente calva (¿estoy seguro de que ya la tenía...?), con los otros comensales: Casanovas, el escultor; Hermosilla, periodista madrileño; el doctor Borralleras; Plandiura, coleccionista de obras de arte, hombre de negocios, al que ya conocía por su gran fábrica de azúcar en Motril; Cipriano Rivas, Mario Aguilar, Paco Madrid... Por cierto que, al organizar el menú, alguien propuso, en homenaje a Valle-Inclán, un plato gallego: —«jamón con habas», dictó el agasajado. «Pero el jamón con habas es también plato típico catalán», dijo Borralleras. «Y de Granada», añadí yo. «Y de Cuenca», agregó Mario Aguilar—.

«En eso terminan todos los hechos diferenciales, sentenció Valle-Inclán, con galaica ironía.

Terminado el banquete, todos los comensales nos trasladamos a la Maison Dorée, para sumarnos a la tertulia de Santiago Rusiñol. Curioso careo el de éstos dos personajes, locuacísimos y ocurrentes, con mucha mayor animación en sus comentarios y relatos Rusiñol que Valle-Inclán, por que éste hablaba y aquél «representaba» cuanto decía, levantándose —con poca agilidad—, moviéndose sin cesar, y hasta le recuerdo arrodillado, porque convendría, presumo, esa actitud a lo que contaba: hombres muy representativos ambos, de la bizarra generación que había dado el difícil salto de siglo a siglo. Valle-Inclán y Rusiñol, de muy literarias barbas, como correspondía a tiempos románticos todavía, en que las gentes, incluso las más vulgares, gustaban de «hacerse una cabeza», traían remotos aires de un mundo fabuloso, que, paradójicamente, actualizaba el modernismo. Valle-Inclán, fakir y guerrillero; Rusiñol, fauno y trovador.

«Este Rusiñol, ¡qué fantástico es...!», decía luego don Ramón, creyéndose, como en tantas otras ocasiones, hombre sensato y realista.

Valle-Inclán en una tertulia, según un dibujante extranjero.

Un nuevo libro de Américo Castro:

DE LA EDAD CONFLICTIVA

(Tomo I)

El drama de la honra en España y en su literatura

ha aparecido en la colección

PERSILES

que publica

taurus ediciones

En la misma Colección se han publicado anteriormente: Américo Castro: **Hacia Cervantes** y **Peculiaridad linguistica rioplatense.** Anderson Imbert: **Crítica interna.** Ramón de Garciasol: **Lección de Rubén Darío.** Francisco Ayala: **Experiencia e invención.** Ricardo Gullón: **Galdós, novelista moderno,** etc.

Solicite catálogo general a

TAURUS EDICIONES, S. A.

Conde del Valle del Súchil, 4

MADRID-15

Apartado de Correos 10.161

ENCUESTA SOBRE EL

1. *¿Cómo juzga usted el teatro de Valle-Inclán a los 25 años de la muerte del gran escritor?*

2. *La estética del esperpento ¿le parece que puede todavía hoy tener vigencia en el teatro actual?*

3. *¿Considera justo el olvido en que yace el teatro de Valle-Inclán, y su ausencia casi total de los teatros españoles?*

Azorín

EN LAS TABLAS FALACES

HABLEMOS del teatro de Valle-Inclán. Se podría hablar también del teatro de Núñez de Arce, del teatro de Campoamor, del teatro de Valera. Ninguno de ellos fue dramaturgo profesional. No lo fue tampoco Valle-Inclán. Todos hicieron teatro ocasionalmente. Las obras de Núñez de Arce se han representado; algunas de ellas, *El haz de leña*, pasa por una obra maestra (su argumento: D. Carlos y Felipe II). Campoamor vio representada alguna de sus obras. No se han representado las «tentativas dramáticas» de Valera.

1. A esta pregunta contestarán de distinto modo los empresarios, los críticos y el público. Pero los empresarios se equivocan, los críticos se equivocan, el público se equivoca. Todo es contingente en el teatro; todo ilusivo, todo contradictorio. Lope de Vega se lamenta (en 1614) de haber seguido «la senda vil de la ignorante gente». Y si esto dice un gran dramaturgo que ha vivido del público...

2. No sé si el esperpento es un género literario. Sé—creo saber—que siempre ha existido el esperpento. Valle-Inclán no está solo. En el siglo XVII, *El diablo predicador*, de Luis de Belmonte, es un esperpento admirable. Y ha sido de todo el teatro clásico la obra más representada. En el siglo XIX, el *Tenorio*, de Zorrilla, es un esperpento... demasiado largo.

3. Ninguna obra de arte es merecedora de olvido. No lo es el teatro de Valle-Inclán. No merecen olvido *Lo positivo*, de Tamayo (1862). Ni *Consuelo*, de Ayala (1878). Ni *Mariana*, de Echegaray (1892). Acabo de citar tres magníficos estudios de mujer. El primero lo encarnó Teodora Lamadrid. El segundo, Elisa Mendoza Tenorio. El tercero—y de un modo soberbio—, María Guerrero.

Ramón Pérez de Ayala

1. *Como lo juzgué sucesivamente a medida que lo iba creando. Magnífico, superior. Como consta en mi libro* Las máscaras.

2. *Eso de «la estética» del esperpento, yo, por mi parte, no sé exactamente lo que quiere decir. Pero que el denominado «esperpento» por Valle-Inclán pueda tener vigencia, de eso no me cabe la menor duda. Todo depende de cómo se acierte a escenificarlo y quiénes lo representen.*

3. *Lo justo e injusto son términos del Derecho, no aplicables a las artes. El pueblo, o público, puede tener idea de lo justo o de lo injusto, por instinto inmanente o por conveniencia. Pero de la calidad artística no puede tener idea sino a lo largo de una preparación selectiva, de arriba abajo, que ha ido recibiendo y asimilando lenta y progresivamente, o sea, educándose. Y educar, etimológicamente, significa sacar afuera lo que de valioso pueda tener escondido e inarticulado cada persona humana. El público se compone de personas humanas, más o menos educadas. Aquello de ¿cuántos tontos hace falta para componer un público? tiene su verdad, si se refiere al público ineducado. De manera que el resultado favorable (vigencia, como usted dice) depende de si el público está o no educado. Como yo no asisto a los teatros, mi opinión puede pecar de ligera, y, lo que es peor, de temeraria. Pero, a cierta distancia y por referencias, me permito opinar que el público madrileño (que es el que impone sus sanciones en España) se halla intoxicado por estupefacientes dramáticos, unos de importación y otros de industria nacional, que le han venido infectando asiduamente, con miras a la taquilla. El único contraveneno sería la crítica. Pero en España no puede haber crítica, porque de madrugada, con urgencia, y a la media hora de haberse estrenado una obra teatral, ni el propio Aristóteles podría hacer una crítica.*

En resolución, Valle-Inclán linda a veces con Shakespeare, como Calderón antaño, y Galdós en el siglo XIX *y principios de éste: Falible opinión personal.*

Antonio Buero Vallejo

1. Más actual y más teatro que en su momento mismo. Releer *La hija del capitán*, por ejemplo, y otros títulos suyos, nos colma de asombro: casi parecen escritos hoy por algún lúcido glosador dramático de nuestras peores llagas. Lo paradójico es que el teatro de Valle-Inclán ni siquiera pretendía, cuando fue escrito, ser totalmente «teatro». Don Ramón estrenó cuantas veces pudo, pues ni debía ni quería actuar dramáticamente fuera de su situación y momento; pero tropezando con un ambiente sobrado sordo a sus mejores intuiciones y poseyendo, en cambio, brillantísimas cualidades de escritor narrativo, él mismo optaría a menudo por un singular teatro «literario» esmaltado de acotaciones tan válidas—y casi tan extensas—como el mismo diálogo, que ni se le ocurría ofrecer a las Empresas y que destinaba de inmediato al libro. Pese a ello, el tiempo nos ha impuesto la evidencia de que Valle-Inclán, autor marginal en su época, fue y es un gran autor dramático. Y sus fórmulas, que acaso ni él mismo creyera a veces lo bastante «teatrales» y que, de hecho, a veces no lo son, se nos revelan ahora vivas y eficaces en no pocas de sus obras. Y no sólo en algunas de las que logró estrenar, sino también en otras de las que prefirió dar al libro. He aquí uno de los casos —rarísimos—de autor que no logra imponerse en vida como tal, pero cuyo fracaso es sólo aparente. El, por lo pronto, fecunda al más grande dramaturgo que le sucede: Lorca. Y hoy se nos muestra como un autor señero, formidable revelador de su patria y de la cara hosca o risible de la verdad del hombre: esa verdad, entre otras, del hombre marioneta sometido a sus reflejos condicionados.

2. Sí, porque también con ella fue un precursor. Quevedo, Goya y otros le enseñan el camino; mas ese camino, en nuestro teatro, era nuevo o casi nuevo. Hay que remontarse, acaso, hasta *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, para encontrar intenciones algo parecidas. Esa desmitificación, esa distancia crítica del autor —y por lo tanto del espectador—respecto a sus criaturas anuncia lo que después ha preconizado Brecht. Su popularismo, su risa áspera y dura, se adelantan a otros hallazgos tragicómicos de nuestros días. El «esperpento» no es la única fórmula adecuada a un teatro de hoy ni tiene por qué serlo, pero es feliz fórmula española que no carecerá de nuevos cultivadores, a quienes debemos desear, eso sí, que encuentren su personal manera de entenderlo sin imitar más o menos servilmente a quien lo bautizó. Puede que entre esos nuevos cultivadores surja quien logre la variedad de esa fórmula que estimo más oportuna: la que acierte a reincorporar a la acritud de la caricatura la piedad. Un «esperpento» que sea el reencuentro con la dimensión humana de los personajes desde nuestra propia dimensión humana y que, alejado ya de toda pretensión demiúrgica, juzga, mas también compadece. Creo que algo de eso pretendieron ya algunas tentativas de nuestro más reciente teatro: la de *El teatro de Don Ramón*, de Martín Recuerda, o la de *El tintero*, de Carlos Muñiz, por ejemplo.

3. Es claro que no. Pero yo diría que ese olvido tiene algo de perpetrado. No es el que se extiende sobre la obra que dejó naturalmente de interesar, pues la de Valle-Inclán sigue viva. Es más bien la hostilidad tenaz de quienes prefieren lo muerto a lo vivo y la mediocridad al talento. Su ausencia de nuestra escena debe entenderse, creo, como resultante de una difusa conspiración en tal sentido más que como fenómeno espontáneo.

Alfonso Sastre

1. Valle-Inclán es uno de los grandes maestros del teatro europeo de este siglo. Su obra está situada en el nivel de los grandes creadores del teatro y, desde luego, infinitamente por encima de la obra teatral que se producía en España durante su vida y de la que se está produciendo ahora, durante la nuestra. Reclamo su condición de maestro más allá de la circunstancia de que tenga o no discípulos o seguidores y de que sea conocido o no en Europa. Si no lo es demasiado, ya lo será algún día, y nunca será demasiado. Su teatro significa el descubrimiento autónomo, español, del expresionismo teatral; la anticipación del antipsicologismo del teatro «social» posterior, y el empleo deliberado de la técnica de la «distanciación» (que habría de utilizar y explicar teóricamente Brecht). Esto último, más por una ironía instintiva ante el hecho de la comedia burguesa (naturalista) y por ímpetu puramente destructor, que por pensar para el teatro una función social determinada, de signo progresivo. Pérez Minik ha señalado brillantemente la relación entre el esperpento y el bululú. Su análisis del teatro de Valle a la luz de esta relación me parece absolutamente válido.

2. Cuando el G. T. R. estrenó, recientemente, *El tintero*, de Carlos Muñiz, hablé de la posibilidad actual de un realismo expresionista, crítico, satírico y español. Pude hablar, con otras palabras, de la posibilidad actual del esperpento. Se trata, qué duda cabe, de una forma viva. En realidad, el teatro de vanguardia europeo de hoy es un teatro esperpéntico cristalizado en distintas formas. Y aunque la forma española actual de esa inquietud esté por ver, ya ha asomado, me parece, la oreja en la representación de *El tintero*, de Muñiz. Yo creo deseable este teatro en la medida en que se trata de una forma dramática libre, con gran capacidad destructiva, desmixtificadora, liberadora. Ante las dos tareas que se nos presentan como urgentes—demolición y construcción—, un teatro de signo esperpéntico podría intervenir brillantemente en el primer sentido.

3. No sólo no es justo; es horrible. En el primer programa del G. T. R. (en enero pasado), ya expresábamos nuestro deseo de que el 25 aniversario de la muerte de Valle-Inclán fuera conmemorado con representaciones de sus obras, que nosotros desgraciadamente no podíamos intentar; y nos asociábamos a los homenajes que, durante este año, pudieran rendirse, desde los teatros, al gran autor. Muchas veces me pregunto en qué piensan los directores artísticos de los teatros. Si es que piensan en algo...

Sergio Nerva

1. *Mejor, infinitamente mejor que hace veinticinco años, pese a que ahora, ausente el autor, sólo queda, en medio de una época atrozmente utilitaria, con el cine y el futbol como elementos anticultos de la formación popular, la obra, entera y plena, del fascinante escritor, influido —y venturosamente influyente—del ruralismo galaico y resonancia de la Celestina, como dijo una vez Pérez de Ayala, y, por si fuera poco, del simbolismo alegórico, y entrañablemente español, de la pintura de Goya. Valle Inclán es, ha sido y será—y será más que es y más que ha sido—un dramaturgo excepcional. Si se representaran sus maravillosas invenciones habría, sin duda, un encendido y progresivo culto al autor de* La Marquesa Rosalinda. *No importa, sin embargo. Valle-Inclán será modelo inesquivable para el teatro de mañana. Y mientras más tiempo transcurra, mejor, como decimos. Para nosotros es el primer autor español de estos promiscuos tiempos, por la belleza prodigiosa de su verbo musical, por la gracia de sus conflictos y por la hondura y la figurería de sus caracteres, que jamás perecerán. Al contrario: serán acicate y lección de un teatro sin par en el mundo.*

2. *Ya queda contestada, en realidad, esta nueva pregunta, pero conviene agregar algo categórico: el esperpento es una creación netamente española. Va en su estética, donde la metáfora tiene diabólicas fuerzas de proyección, lo mejor del sentimiento y la visión nuestros. Reflorece, con vigor, en Quevedo, se acentúa en Goya y culmina en Valle-Inclán. No es método únicamente de expresión, sino una manera de ser. Y, con el tiempo—éste es el sino de los precursores—ganará frutos más copiosos y soberbios. Se compondrá el esperpento, por mucho que se trate de estorbarlo, como una creación hispánica, que adquirirá lozanía y vigencia insospechadas. Se ve en Lorca, se ve—o se entrevé—en los dramaturgos y poetas de las últimas promociones, y se verá cuando, despejado el horizonte de tanta vacuidad y prosaísmo, tengamos necesidad de reflejar directa y lealmente el "duende" de la personalidad española como síntesis de pasiones, desgarros, donaires y soñaciones poéticos de condición castizamente españoles.*

3. *El caso, planteado así, configura una de las muchas herejías en que, frecuentemente, sobrecae el español medio. Los valores indígenas viven más, entre nosotros, por el futuro que por el presente mismo de esos valores. Castilla —España, ciertamente—hace sus hombres y los gasta. Más razonable sería afirmar que los hace y los olvida. Los olvida mientras permanecen físicamente entre nosotros, pero resurgen, con más ímpetu, y ya para pervivir universalmente, después de muertos, desde Cervantes a Lope, pasando por Valle-Inclán, Ortega, etc., etc. Pero todo no ha de ser, para esta recuperación, labor del público. Ha de ayudar también la enamorada tutela del Estado. ¿Se da, entre nosotros, esta circunstancia? Desgraciadamente, no. El día que ocurra al revés, desprendido el ambiente ciudadano de equívocas y antagónicas extranjerías, en busca de la raíz de nuestra personalidad, Valle-Inclán constituirá una sorpresa rotunda para las generaciones respectivas. Existe entre nosotros, de siempre, pero ahora agudizada, como una especie de maldición contra los privilegios del espíritu y del arte, que viene a ser lo mismo. Por lo visto, el tiempo es en España, en contraposición con el hombre, y sobre todo con el hombre oficial, el integérrimo y sintomático juez de nuestras propias glorias. En pocas palabras, el único que sabe hacer justicia.*

TEATRO DE VALLE-INCLAN

Pablo Martí Zaro

1. *Me parece, en conjunto, lo más logrado e importante que ha producido la dramática española desde el Siglo de Oro. Es innegable que no colma las grandes exigencias éticas con que nos hemos acostumbrado a juzgar. Y ésta podría ser la distancia que nos separase de él. Pero no es menos cierto que—según nos ha dicho el mismo Sartre—la obra literaria se justifica, ante todo, por su calidad como obra de arte. Y en este esencial sentido, la aportación de Valle-Inclán sigue teniendo un valor que el paso de los años y la evolución del teatro en el resto del mundo no han hecho más que acrecentar.*

2. *Creo que se puede establecer una equivalencia entre estética y óptica, sin violentar demasiado las palabras. Y pienso que la óptica del esperpento no ha perdido un ápice de su vigencia, porque en el ruedo ibérico hay todavía muchas cosas que reclaman esta forma de visión.*

3. *Mantener en el olvido una obra de talla universal, que podía haber ejercido una profunda influencia renovadora en nuestra escena, que podía haber sido uno de los tónicos más eficaces contra el raquitismo de nuestro teatro, no me parece injusto; me parece una falta imperdonable. En vida de Valle-Inclán, los directores y empresarios podían asustarse ante las dificultades del montaje o las incomprensiones del público; no sería inteligente, pero era explicable. Hoy, ya no lo es. Además, existen unos teatros oficiales, subvencionados por el Estado. ¿A qué esperan?*

de Herreros son un excelente ejemplo de ello. El «paleto», de Herrero, se mira, se comprende prfectamente—cosa importantísima—, se ríe y le modifica a uno casi insensiblemente.

3. El olvido no sólo se me antoja, injustísimo, sino que además lo encuentro sospechoso. Hace tiempo escribí a propósito de él y expliqué, a mi modo, las cuasas sociológicas del mismo. Esa constante consideración de Valle-Inclán, «vox burgo», como extravagante estilista castizo, me sonó siempre a trampa bien tendida. ¿Por qué estilista?, ¿para que predispuesto el lector al árbol del estilo, quede impedido para mirar el bosque del frondoso fondo valleinclanesco? Extravagante, sin duda, por si alguno no picaba el primer anzuelo y se decidía a entrar por uvas. Y castizo para acabarlo de arreglar, vamos, para que todo el subdesarrollo nacional que esa palabra encierra cuendo se hace casticismo, como lo hizo Valle-Inclán, quede bien disimulado y no invite a meditación sociológica alguna.

Aparte lo que pueda haber de trampa sospechosa en todo ello, debo constatar que el teatro de Valle-Inclán, por el hecho de ir adelantado, no iba dirigido a la sociedad de su tiempo. Al menos aquella sociedad burguesa de los veintes no estaba preparada para entenderle. Hoy día el caso es muy diferente. Hoy creo que se le puede entender muy bien y que incluso puede apasionar a aquel joven país del que he hablado al principio. Es más, creo que esas nuevas generaciones conseguirán desplazar a Valle-Inclán de olvidado a clásico.

Y así ni el silencio e incomprensión de su tiempo, ni el sambenito de la extravagancia, ni la puerta falsa del «estilo», habrán conseguido nada al cabo de los años. La lección debiera, al menos, ser bien aprendida.

Claudio de la Torre

1. Cada generación tiene su autor imposible. El de mi juventud fue Valle-Inclán. Antes lo había sido Unamuno y, poco después, Azorín. Se trataba, en cualquiera de los casos, de llevar al teatro un nombre de gran prestigio, de ver en la escena a una de esas figuras extraordinarias de nuestra literatura, de la que esperábamos la renovación. ¿Lo consiguieron? No. Los tres sobrepasaron el gusto de su tiempo en estética teatral, en volumen de ideas y en lenguaje, pero el público seguía interesado en el costumbrismo de nuestras comedias y ninguno de los tres tuvo la fuerza suficiente para cambiar el gusto o las costumbres. Valle-Inclán fue el más autor de ellos para el espectador de entonces, pero su diálogo sonó siempre, en oídos poco habituados a la música de sus palabras, como algo distante y literario. A los veinticinco años de la muerte del gran escritor hemos visto cómo la renovación llegó por otros caminos, pero siempre quedará el teatro de Valle-Inclán como un cruce de carreteras por el que pasaban esos caminos.

2. Si el teatro español actual estuviera hoy cargado de intenciones políticas o sociales, esta fórmula del esperpento podría seguir siendo eficaz. Pero me temo dos cosas: que el teatro *español actual no tenga esas características,* y que nuestros intérpretes, educados en el naturalismo escénico, no sean, quizá, los más aptos para la farsa. Valle-Inclán tiene hoy su más fiel interpretación en Francia, donde el actor se apoya con frecuencia, incluso, ¡ay!, cuando la obra no lo exige, en la mímica, en la pantomima y, si es preciso, en el «ballet».

3. Se ha dicho muchas veces que el español carece de sentido histórico. No sabe colocar las cosas en su sitio. Se olvida de ellas o las ha ignorado siempre. Lo cierto es que es muy difícil encontrar lo que se busca porque no se sabe dónde lo han dejado. A Valle-Inclán se le tiene olvidado porque no hay un público que lo eche de menos. El día en que se cree la Escuela de Arte Dramático para los espectadores, y se les enseñe bien su oficio, comprenderemos entonces que el teatro no puede vivir sólo de estrenos, porque el teatro ha sido en todo tiempo una fuente inagotable de belleza. Tener en el olvido la obra dramática de Valle-Inclán es una injusticia de un tamaño sólo comparable al de la indiferencia de nuestros públicos.

Francisco Sitja Príncipe

1. Juzgo el teatro de Valle-Inclán, a los veinticinco años de su muerte, como lo hice ya algunos años, desde «EL CIERVO», con la única diferencia que ahora somos más a decir lo mismo. En aquella ocasión escribí que Valle-Inclán, aunque no representado, nunca, afortunadamente, había dejado de ser leído y que, sin duda, gracias a ello existía una joven generación, un joven país, que estaba dispuesto a otorgarle en la escena el puesto que merece, esto es, el primer puesto entre todos los que ocupan nuestros escritores de teatro contemporáneo.

Creo que Valle-Inclán escribió por adelantado —fue el primero en hacerlo en Europa— un teatro post-burgués, con reaparición en él del «elemento mágico» —iniciándose, por tanto, de nuevo, en el ejercicio de la poesía dramática— y destinado, sin duda, a la plaza pública y popular, imposible a todas luces de encerrar en los escenarios al uso de las pequeñas salas y criterios teatrales burgueses. Prestó, además, Valle-Inclán en su teatro un testimonio sociológico total de lo español, con hondura poco frecuentada por los dramaturgos que le fueron coetáneos. Gracias a Valle-Inclán y a su adelantada clarividencia, creo que el día en que se escriba la historia de nuestro teatro en el siglo presente, habrá de darse por concluído el teatro burgués y abierto el popular en España, hacia los años veintes, esto es, con una generación por adelantado poco más o menos al resto de Europa. Valle-Inclán fue el que empezó, fue el primero, justo es, pues, me parece, que se le ponga en primer lugar.

2. No sólo me parece que la estética del esperpento puede tener vigencia en el teatro español actual, sino que considero que «está» efectivamente vigente en nuestro teatro. Mihura, uno de los dos mejores —el otro es Buero— de nuestros escritores de teatro, «hace», sin duda, esperpento a su propia medida. Fuera de España Ionesco y Beckett producen un teatro esperpéntico. Si apartamos los ojos de ese teatro, por que hay quien solo lo considera como de simple denuncia del definitivo colapso burgués y los dirijimos hacia ese otro teatro de mayor afirmación popular, el caso de Brecht, por ejemplo, nos hallamos ante el hecho que también el gran poeta alemán usa del esperpento en sus obras. Citaré aquí el caso concreto de *El círculo de Tiza caucasiano*, en el que Brecht usa el esperpento en la confección de los personajes «reaccionarios» de la obra, y de un abierto realismo poético-popular para con los personajes del pueblo llano y «progresistas» de su reparto.

Valle-Inclán dijo que «el sentido trágico de la vida española *sólo* puede darse en una estética sistemáticamente deformada». La afirmación me parece válida hoy día si apartamos de ella su carácter exclusivo. Sin ser, pues, la única, la estética esperpéntica de Valle-Inclán me parece en nuestros días idónea y lícita; es más, creo que está en el principio precisamente de cualquier nueva realidad popular al que parecen tender hoy por hoy nuestras letras. En cualquier caso y en cualquier ámbito, me parece el esperpento una forma eficaz de testimoniar nuestra realidad geográfica más próxima. Fuera del teatro, creo que los dibujos

Adolfo Prego

1. *El teatro de Valle-Inclán está aún «por ver». Resulta monstruoso, pero así es. Para mí es una de las cimas del arte dramático español contemporáneo, y no creo que el trato que recibió de nuestro público haya sido justo ni tan siquiera decente.*

2. *¡Naturalmente que sí! La estética del esperpento se opone al esperpento sin estética que es al que se nos ha habituado desde mucho antes de Valle-Inclán. Don Ramón era un esteta, pero en el buen sentido de la palabra; veía y sentía la realidad de un cierto modo personalísimo, y ajustaba la literatura a su propia personalidad. No creo que las modas merezcan la menor consideración desde un punto de visto crítico. Las modas están bien en los vestidos de las señoras; en la literatura, no. Si hay valores profundos en lo que se escribe, lo que se escribe permanecerá.*

3. *Antes de ahora he insistido muchas veces en el hecho asombroso de que ni Unamuno, ni Valle-Inclán, ni «Azorín», hubieran llegado a conquistar el título de «autor», cuando cualquiera de los tres tenia muchas más cosas que decir desde el escenario que la turbamulta de profesionales que durante medio siglo alimentaron el funcionamiento de las salas teatrales. Y me permito la vanidad de suponer que si ahora Valle-Inclán va a ser representado, se debe en gran parte a mi insistencia en aquel punto de vista. El olvido era injusto. Pero, era, sobre todo, suicida. Ha pasado la época en que el teatro podía subsistir a base de camelos andalucistas y sus derivados. El arte dramático no puede vivir más que impulsado por artistas o pensadores.*

Fernando Lázaro

1. *Fundamentalmente, como un deslumbrador episodio estético. Lo cual representa, en mi intención, una alabanza y una queja. Esta procede del hecho de que aquel teatro, de calidad única cuando fue creado, no pudo cumplir la función fecundante que corresponde a las obras maestras. Sólo un gran escritor lo aprovechó: García Lorca. Por lo demás, la obra dramática de Valle describe un rápido movimiento evolutivo, y la parte más viva para nosotros es, precisamente, la que corresponde a la última parte de su producción, la que comienza hacia 1920, con* Divinas palabras, Farsa y licencia de la reina castiza *y* Luces de bohemia. *La primera de estas obras, por su grandeza intemporal; la segunda, y toda la serie de los esperpentos, por su ahondamiento en aspectos muy diversos y contradictorios de la vida española. Las comedias y las farsas anteriores, en general, constituyen un tributo a supuestos estéticos drásticamente sustituidos en el cuarto de siglo que nos separa de su creador.*

2. *No solamente puede, sino que debe tenerla. La resurrección de nuestro teatro habrá de producirse—o no se producirá—mediante el aprovechamiento de lo que, entre nosotros, es peculiar y distintivo. Pretender nivelarnos a la altura de otras sociedades sería competir vanamente con el cine. El teatro tiene su destino, precisamente, en el camino contrario; sólo cuando en él se debatan "nuestras cosas"—Buero y Mihura lo saben bien—recuperará el calor de la masa que hoy le desasiste. Y nuestras cosas necesitan una clarificación: no es otro el destino que ha cumplido y cumple el arte dramático en todas las latitudes. El escenario ha de ser, muy principalmente, el espejo que nos devuelva nuestra propia e insustituible imagen; el esperpento es el retrato grotesco, la caricatura deformante, un método, en suma, para investigar lo que somos y debemos ser. Y un método que reúne la doble ventaja de tener unas raíces y un planteamiento fundamentalmente españoles, y de conservar su productividad casi intacta, en la medida en que el campo observable presenta importantes novedades con relación al que examinó Valle-Inclán.*

3. *Es la suya una ausencia no más justificada que la de otros grandes dramaturgos nuestros. Sólo un país que no vive su teatro como fenómeno de cultura puede permitirse el lujo inconsciente de ignorar a uno de los mayores poetas dramáticos del siglo, si no el mayor. Valle-Inclán fue un innovador; es comprensible que, en su tiempo, su teatro no tuviese un éxito generalizado: nada cuesta tanto como modificar las facultades de acomodación en un público poco diferenciado culturalmente como es el nuestro. La violenta ruptura de la guerra impidió que su obra pudiera integrarse en la tradición dramática, dejándola reducida a historia. La historia que no se hace tradición es infecunda, ya que la masa sólo puede vivir la historia desde la tradición. En los momentos actuales, el teatro carece de bases suficientes para una reordenación de sus fuerzas: está abandonado a su suerte, al juego azaroso de los hallazgos y de los fracasos, sin una conciencia popular que lo mantenga y sin una dirección que lo concierte. Existe, incluso, temor, vergüenza casi, ante lo que muchos de nuestros mayores compatriotas han escrito. En tales condiciones, no puede intentarse una estabilización de valores dramáticos. Una tradición teatral no se improvisa; y si el arte escénico llega a ser atendido como lo que es, como "uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país", según dijo Lorca, se hará preciso crearla. Cuando esta conciencia se imponga, y el temor deje paso a la confianza generosa, habrá llegado el momento de Valle-Inclán, junto al de Tirso, Lope y Calderón.*

HISTORIA Y ACTUALIDAD EN DOS PIEZAS DE VALLE-INCLAN

por GONZALO TORRENTE BALLESTER

El período propiamente «estético» de Valle-Inclán fue corto; en la ironía que llevaba dentro, y que pronto afloró, se quemaron las confituras de su primera época, quiero decir de aquella en que Bradomín bailaba en una cuerda floja tendida entre perversidades y sensualidades. *Voces de gesta,* pensada y escrita sin ironía, ya es otra cosa; como toda tragedia, se asienta en valores morales; y no digamos las «Comedias bárbaras», con ironía y todo. Cuando escribió estas obras, Valle-Inclán se mantenía dentro de un mundo convencional, idealizado, que bien pudiéramos llamar «carlista». Sabido es que, más tarde, fue republicano, quizá por desengaño del tradicionalismo, que no coincidía con la imagen que de él se había forjado. En todo caso, es una crisis de madurez: moral, estética y humana. Lo que empieza a parecer entreverado, acaba por imponerse. Valle desrrealiza la vida en torno y la vida pasada, pero no en virtud de nuevas convicciones estéticas, sino morales. El «esperpento» es de una rabiosa moralidad. Su estética es más bien una ética y casi una política. Lo cual no es nada nuevo, porque todo escritor satírico es, en el fondo, moralista. ¿No lo fueron, y en grado eminente, los modelos confesados de don Ramón: Rojas, Quevedo, Goya?

La sátira de Valle-Inclán hace sangre cuando opera sobre materia real. La vida en torno o la pasada, actualidad o historia. *La farsa y licencia de la Reina Castiza* es una obra histórica; *Luces de bohemia* lo es de actualidad. Fueron escritas, respectivamente, en 1920 y 1924. O, más bien, publicadas en esas fechas. Distan dieciocho y veintidós años de la *Sonata de otoño*. Vendrán después *El ruedo ibérico* y *Tirano Banderas,* en idéntica línea satírica y moral. En aquel mundo americano de caudillos y revoluciones, hay un indio patético ante quien Valle-Inclán suspende el ejercicio de la ironía; pero en este otro, el español de saraos, tapadillos, amoríos regios y pronunciamientos, no hay nada que le merezca respeto. Ese mundo se está gestando, poéticamente, en 1920, y la *Farsa y licencia...* lo anuncia. *La Marquesa Rosalinda* anda todavía muy cerca: es teatro de marionetas, con mucha burla en el meollo. Los personajes de la *Farsa...* pudieran figurar en el reparto de *La Marquesa...,* como en el de *La enamorada del Rey*. En realidad, Valle-Inclán da a los personajes de la *Farsa...* el mismo trato que a los de cualquiera de las otras piezas fantásticas; pero las de la *Farsa...* no son invenciones, sino que corresponden a seres reales de posible identificación. A pesar de sus nombres convencionales, en la primera acotación de la obra quedan encuadrados en un lugar y en un tiempo: *Corte isabelina. Befa setembrina.* La convención de los hombres, pues, no importa. Ya sabemos qué realidades históricas y humanas se esconden tras *El gran preboste* o *El Rey consorte.* En cuanto a la anécdota que sirve de apoyo a la farsa —un *chantage,* diríamos hoy, a la francesa—, quizá no sea rigurosamente histórica, verídica, pero es verosímil: cosas como ésa pasaron entonces. Recuerdo a un notario de la península del Morrazo, hombre viejo ya, que si se alcanzaba con él cierta confianza, mostraba una de esas cartas, que antaño le había sido dirigida (o, al menos, eso aseguraba él, atribuyéndose glorias ajenas). De tales menudencias estaba Valle-Inclán muy enterado: no había cotilleo de la Corte isabelina que ignorase, ni aventura de baile de candil, ni trapicheo político, ni milagro de sor Patrocinio, ni dichos, ni respuestas. En su tertulia de La Granja el Henar solía contarlas, a veces, adobadas, mas no inventadas. En materia histórica, Valle-Inclán no solía mentir más de lo estéticamente necesario.

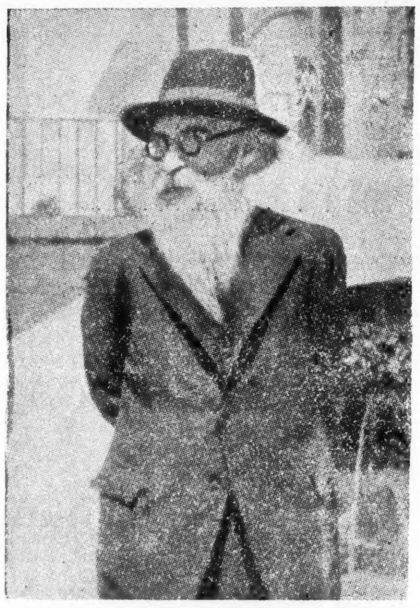
Su afecto a la dinastía era más bien escaso. Primero, por carlista; más tarde, por republicano. Doña Isabel y su madre fueron, en vida, víctimas de los liberalistas ultras y de los otros; pero doña Isabel, concretamente, es persona merecedora de piedad. Había heredado de sus padres un temperamento fogoso, para que no le faltase en qué pensar. Después la casaron con don Francisco. La pobre chica, víctima de la pasión política que la rodeó toda su vida, ¿qué podía hacer? Por un lado, le daban facilidades; por otro, la amenazaban con el infierno. Jugaron con ella a placer, y ella se salió por peteneras. Sus liviandades, sin embargo, no son comparables a las de otras reinas, Catalina la Grande, por ejemplo. Habría que acercarse a esta pobre mujer sin pasión política, sin rencores y sin nostalgias.

Pero Valle-Inclán no podía hacerlo. La juzgaba como personaje histórico y como Jefe de Estado de un país que le dolía en el alma; sacaba a relucir sus pecados en conexión con sus desaciertos políticos, hijos éstos de aquéllos. En *La Reina castiza,* vemos cómo para tapar el escándalo de un desliz epistolar, se encumbra a un sinvergüenza. Que no es, precisamente, el único. Más bien lo son todos, Rey consorte incluído, que pretende sacar tajada del asunto. En aquella que llamó después *Corte de los milagros,* Valle-Inclán no halló a nadie merecedor de salvación. Quizá tampoco en el país, en el tiempo de la *Befa setembrina.* Se habla en la obra de «revueltas»; el Gran Preboste pregunta a un valentón por cómo van las cosas por la plaza de Antón Martín, pero queda bien claro que esas «revueltas» están pagadas por la Embajada inglesa. La culpa la tienen los «puritanos», que no comprenden «que la Señora es una Reina meridional».

Esos tontos de mojigata
pretenden un grano de anís:
¡Que tenga la sangre de horchata
la Señora, como una miss!

Ellos —los puritanos— azuzan al pueblo, provocan los «jollines», que no son, pues, fruto de indignación popular, sino asonadas artificiales pagadas con oro inglés. Ni siquiera las revoluciones son respetables. Todo lo cual habrá cambiado mucho unos años más tarde. En *Luces de bohemia,* lo único enteramente respetable es el motín. Y lo que Don Gay, arbitrista, propone como remedio de los males nacionales será, precisamente, el «puritanismo».

Que *La Reina castiza* es una obra de transición lo prueba la ausencia de indignación, de sarcasmo. No es todavía un esperpento. Estoy seguro de que el «esperpento», como género literario y como solución valleinclanesca a un problema estético-moral, obedece, en buena parte, a una evolución interior; pero no han dejado de influir en su gestación los acontecimiento históricos. En 1920, a pesar de la huelga del 17, que fue un aviso, España vive todavía en la «belle époque», cuyos entresijos no están aún al descubierto: ni hay guerra en Marruecos, ni el problema social arde en Cataluña. Son éstos, precisamente, los años críticos, en que España sufre las consecuencias de una guerra en la que no ha tomado parte, obligada a seguir de lejos y renqueando la transformación universal de vida y costumbres que hoy se define como de los Años Veinte. Adviértase que Valle-Inclán no aplica su estética esperpéntica a cualquier materia literaria posible, sino precisamente a la nacional: «El



Valle-Inclán.

sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemática deformada», dice Max Estrella en *Luces de bohemia.* Y en el prólogo de *Don Friolera,* las referencias a lo nacional son constantes. Todas estas obras fueron escritas por aquellos años, entre el final de la guerra del 14 y la Dictadura del general Primo de Rivera. Los años, precisamente, en que todo hizo crisis. *Luces de bohemia* y *Don Friolera* son las más amargas. Son también las mejores entre los «esperpentos».

En la «belle époque», los devaneos amorosos de una reina carecían de gravedad. Sólo los puritanos podrían juzgarlos severamente. Para el público burgués (incluso en España), servían, lo más, de argumentos de opereta. No mucho antes de *La Reina castiza,* el tenor de *Los cadetes de la Reina* cantaba:

Una Reina no debe querer
porque todo le impide soñar;
una Reina cuando ama es mujer
que ha nacido tal vez para amar.

O algo parecido: cito de memoria el cuplé oído hace ya muchos años. Valle-Inclán no fué ajeno a este mundo de opereta, y hasta intervino como mediador en la boda de un maharajá con una cupletera. La *Farsa...* podría servir perfectamente de libreto a una comedia musical: aunque su calidad literaria exceda en mucho a la de los libretos usuales; aunque en las operetas a lo cómico se mezcle lo sentimental, que falta del todo en la *Farsa...* Pero sólo por la calidad empingorotada de algunos personajes. Por la burla y el lenguaje, mejor le cuadraría la música de Chueca y la consideración de «género chico». Alguna vez habrá que ver hasta qué punto el género chico no influyó en Valle-Inclán. El lenguaje de la *Farsa...,* como el de *Luces de bohemia,* tan castizos y retorcidos, ¿no los habrá aprendido Valle en «la cuarta de Apolo»? En cualquier caso, *La Reina castiza* es tan desvergonzada como el trío de *Los ratas,* cuya música le iría bien, y su *Lucero del Alba,* tan solemne. Entre Goya y el «esperpento», el hilo conductor puede muy bien pasar por el género chico. El cual, según José Bergamín sostiene, constituyó el comentario inmediato, casi diario, a la historia nacional, a las menudencias políticas, al suceso de la calle. *Luces de bohemia* es también esto.

Quedamos en que *Farsa y licencia de la Reina castiza* no es todavía amarga; «befa» es la palabra más fuerte que allí se usa. En la acotación inicial —tan acertada, tan famosa— se anuncia la obra como «maliciosos ecos de los semanarios-revolucionarios»; y la actitud del autor queda bien clara en los versos que siguen:

Mi Musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango,
y recoge la falda detrás.

En todo lo cual es obvio que falta la indignación. Es un programa burlesco, no sarcástico. Caricatura sin acidez. Son tiempos pasados, que duelen menos, aunque en ellos se contuvieran los gérmenes del presente.

El presente, la actualidad casi periodística, lo hallamos en *Luces de bohemia,* que es amargo desde la primera escena, esa bujarda donde Maximiliano Estrella arastra su pobreza. Empieza uno a leer, y duelen las sonrisas. Los aciertos cómicos —de situación, de lenguaje— son constantes; pero lo que nos hace reír es carne viva. Este gallego que rechaza la seriedad castellana, se ha adueñado del castellano humor. Sus caricaturas son vivisecciones. Recuérdese el «argumento» de la obra: Max Estrella, gran poeta miserable, sale de su casa a buscar unas pesetas; empeña la capa para pagar unos tintos y comprar un décimo de lotería; en la calle hay jaleo («jollín», diría el Gran Preboste de la *Farsa...*: no se confunda con «jolines»); Max, borracho, va a parar a la cárcel, de donde le saca la gestión de unos amigos. El Ministro, amigo suyo de antaño, le recibe y le concede un sueldo del «fondo de Reptiles». Max continúa la peregrinación por la ciudad, cena con Rubén Darío, se lía con una prostituta y acaba muriendo de frío a las puertas de su casa. Su acompañante, don Latino de Híspalis (¿Diego San José?), que es un pícaro, le roba la cartera, donde guarda el décimo de lotería, un capicúa que, al día siguiente, sale premiado. Don Latino de Híspalis, el ladrón, se gasta en vino y furcias las pesetas del premio, mientras la mujer y la hija de Max se suicidan. El hueso de la comedia es, pues, puro sarcasmo, que sostiene carne sarcástica: miseria, crueldad, estupidez, vanidad, codicia, lujuria, latrocinio, reflejados en los espejos cóncavos de la calle del Gato. Pero en el marco del espejo no cupo la figura doliente de una mujer, cuyo hijo, de pecho, ha muerto víctima del «jollín»; como la del indio Zacarías, la estampa de esta mujer innominada hace templar la pluma irrespetuosa de Valle-Inclán, temblar de indignación y de ternura.

Luces de bohemia pone en solfa varios tipos («tipos», no individualidades; como en el género chico) de la vida madrileña. Son tipos escogidos, como los instrumentos de una orquesta, para tocar cada cual su pito en esta sinfonía nacional, para expresar su particular melodía, que no es tan particular (es decir, tan personal) que no represente infinitas melodías iguales que otros hombres como ellos tocan en el resto de España. En la vieja piel de toro hambrean soñadores arbitristas como don Gay, pícaros como don Latino, ladrones oscuros como Zaratustra, furcias de rompe y rasga como la Pisa-Bien. En este día y esta noche madrileños, como una rápida cabalgata alucinante (eso era para Browning el teatro español) pasa la vida entera en España cuando la «belle époque» liquidaba trágicamente su frivolidad. Los puritanos de entonces se rasgaban las vestiduras. Valle-Inclán se limita a llamar a las cosas y a las personas con nombres especiales. Romanones, por ejemplo, es un «pirante». No sé hasta qué punto podría Valle hacer suyas estas palabras de Max (que, en ciertos aspectos externos, es su trasunto): «Yo me siento pueblo»; pero es indudable que del pueblo tomó ese lenguaje grotesco, máximamente expresivo, apoyo de su estética esperpéntica. ¡Un pirante! A este lenguaje, Valle-Inclán le hizo alcanzar, no sólo categoría estética, sino moral.

Al frente de la cabalgata, contagiado del común frenesí, va este poeta anticuado y hambriento, a quien niegan un sillón en la Academia y un sueldo en las redacciones de los periódicos; que ha «perpetrado traducciones» (¿quién no?) para ir tirando, y cuya moral, naturalmente, se ha resentido con el hambre. ¿Por qué no ver también en él un arquetipo? Parece como si, desde su oscura tumba, Cervantes le dictase algunas palabras, le aconsejase algunos actos. Máximo Estrella cree en sus «ideales», pero se vende por un sueldo del fondo de Reptiles, como se habría vendido don Miguel, cuyos ideales seguían también, cercana ya su muerte, amargamente vivos. El intelectual español inconformista, o tiene que ser más listo que el hambre, o el hambre le obligará a doblegarse y arrastrar esa dualidad penosa de quien piensa distinto del que le da el pan, de quien desprecia a aquel a quien tiende la mano. «Conste... que me das dinero y lo acepto porque soy un canalla», dice Max el fantoche.

Pero el fantoche, ido Max, lamenta haber abandonado la poesía, que en su juventud había cultivado. Aquella sociedad que despreciaba a los intelectuales, donde «intelectual» es un insulto, los envidiaba en el fondo. Parvo consuelo, pero consuelo, aunque generalmente póstumo. A la mayor parte de los contemporáneos de Max, se les debe todavía. Max Estrella fue más afortunado: en su entierro figuraba, con Rubén Darío y el marqués de Bradomín, el Ministro de la Gobernación.

Un mismo espíritu anima este «esperpento» y ciertos poemas de Machado. Una misma indignación, quizá la misma falta de esperanza. Si respondían a una situación real, a los historiadores, no a los críticos, corresponde decirlo. Sin embargo, ellos —Machado, Valle-Inclán— querían decir la verdad, y la decían. La verdad es la vocación del intelectual y del poeta; es también su obligación. Pero las sociedades soportan la verdad, o la exigen, o la rechazan, según su estado de salud moral. Hacia 1920, la sociedad española no estaba para escuchar verdades. Decirla, era delito. Y darla en caricatura añadía, al delito, la befa. Valle-Inclán, al pintar, en *Luces de bohemia,* la España de su tiempo, levantaba ronchas a los cultivadores del tópico, a los dormidos en los laureles, a los nostálgicos y a los imbéciles. Como teatro, resultaba intolerable: el público tolera la crítica a condición de que se ejerza desde sus propios supuestos, como la ejercía Benavente. Pero los supuestos de Valle-Inclán no eran los del público; eran, quizá, los de una utopía. Por esto, sus «esperpentos» no se representaron, y don Ramón no pasó de solitaria y un tanto extraña figura, entendida en su tiempo de pocos.

Veintitantos años después de su muerte, ¿podemos decir que se le haya hecho justicia? Acaso lo que tiene de estilista estorbe a muchos jóvenes el ir más allá del puro verbo, y comprender que buena parte de la obra de este gran escritor y gran español nació, no de un juego estético, sino de una profunda preocupación moral; que la etapa del «arte por el arte» —Rosalindas y Bradomines— no fue más que la gimnasia que le permitió adueñarse del idioma y hacer de él instrumento admirable de una dolorosa caricatura. Dolorosa, ante todo, para quien la hacía: porque esa España esperpéntica, clavada en nuestro recuerdo, era la misma entraña del propio Valle-Inclán.

BIBLIOTECA FORMENTOR

La colección que agrupa la joven novelística española y la mejor novelística mundial del momento.

VOLUMENES PUBLICADOS:

La ciudad de los muertos, de CONSUELO ALVAREZ.
Homo Faber, de MAX FRISCH.
Los extraordinarios, de ANA MAIRENA.
La criba, de DANIEL SUEIRO.
La estela del crucero, de QUARANTOTTI GAMBINI.

NOVEDADES:

Un verano en Manitoba, **de HERMANN SCHOLZ.**

Hermann Scholz nació en Bünde, Wesfalia, en 1936. En 1956 marchó al norte de América, donde ejerció diversos oficios aventurescos. Su primera novela, *Un verano en Manitoba,* obtuvo en 1958 el premio «Desch» para autores jóvenes, y apareció en 1960.

Fausto y Anna, de CARLO CASSOLA.

Carlo Cassola nació en Roma en 1917 y vive actualmente, como profesor, en Grosseto. La Toscana, esa región de Volterra en la que vive, constituye una constante de paisajes en su literatura. Obtuvo en 1960 el premio «Strega», el más importante de los que se conceden en el ámbito literario italiano. *Fausto y Anna,* que es uno de sus libros más importantes, es una novela de amor, que interesa como documento.

Nuevas amistades, de JUAN GARCÍA HORTELANO.

Nuevas amistades, que obtuvo en 1959 el Premio de Novela Biblioteca Breve, es la primera publicación del autor laureado en 1961 con el *Prix Formentor*.

EDITORIAL
SEIX BARRAL, S. A.
Provenza, 219 BARCELONA

EL BUFON GENIAL DE ESPAÑA

por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

La generación de Valle Inclán se parecía a esos soldados chinos de la Edad Media (o de cualquiera otra, pues nunca verifiqué su época) que vestían una armadura erizada de pinchos de hierro, en el pecho, en los brazos, en los hombros, en el casco. Alguna mente de chico belicoso inventó aquellos puercoespines de híspida perfección. No era posible arrimarse a ellos.

¿Qué defendían nuestros guerreros chinos? Defendían su yo único, sin el que habría perdido el mundo una imagen irreemplazable.

En nuestros días, las ideas, el estilo y el indumento provienen de un mismo almacén (quizá de un economato) y las púas chinas van por dentro, no menos afiladas, aunque retraídas. El hombre ha cambiado. Empero, este cambio no dice mucho, ni a favor de ellos ni contra nosotros; sólo es elocuente en cuanto alude a la admirable plasticidad del ser humano, dócil al moldeo de la cultura. Los escritores y artistas de aquel tiempo —el de Valle Inclán—obedecían, como obedece el «rebelde» de hoy (¿queda, por casualidad, hoy, algún rebelde?), a esquemas culturales vigentes: entonces era un romanticismo individualista de influencia nietzscheana; ahora son las vísperas de una sociedad «orgánica» y escéptica, cínicamente dogmática.

Da qué pensar cómo se frustra todo propósito de originalidad. Tampoco Valle Inclán pudo librarse de semejante frustración y, en cierto aspecto, no hizo sino repetir un esquema de época. Si se hubiera quedado en aquellas exterioridades de comunal originalidad, de singularismo genérico, no ocuparía hoy la atención de nadie. Pero Valle Inclán hizo algo más que componerse un tipo extraordinario.

Ante todo, empezó por servir al personaje así creado, con valentía y generosidad en el sacrificio, hasta el heroismo. Y esta disposición, esta forma de fe y de servicio a lo que uno mismo es o parece o quiere parecer, se llama «autenticidad». No hay otra, en el fondo. No hay otra porque lo esencialmente humano tiene que ser, al fin, un artificio, en cierto sentido de que emana de la conciencia en acto de elección, si bien la voluntad que elige es social aunque se conceda al individuo alguna latitud para que manifieste su preferencia, si la tiene, dentro del muestrario cultural que nos ofrecen

TOLLE, LEGE

AGUILAR, S. A.
DE EDICIONES

ALGUNAS NOVEDADES DEL MES DE JULIO

BIBLIOTECA DE AUTORES MODERNOS

Ramón Gómez de la Serna: *Retratos completos.* Ptas.: 275
Alejandro Casona: *Obras completas,* volumen I. Ptas.: 275

TEATRO CONTEMPORÁNEO

Teatro norteamericano contemporáneo. Ptas.: 165

COLECCIÓN LITERARIA

Juan Ramón Jiménez: *Por el cristal amarillo.* Ptas.: 120

ENSAYISTAS HISPÁNICOS

Reyes: *El Polifemo sin lágrimas.* Ptas.: 45

BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES

C. de Madariaga: *Las metas actuales de capacitación laboral.* Ptas.: 180
Feliner Haley: *Teoría de la distribución de la renta.* Ptas.: 235
Loeb: *El presupuesto de la empresa.* Ptas.: 350

PSICOLOGÍA Y EDUCACIÓN

H. Johannot: *El individuo y el grupo.* Ptas.: 100

BIBLIOTECA JURÍDICA

Juan del Rosal: *Comentarios a la Doctrina Penal del Tribunal Spuremo.* Ptas.: 165

COLECCIÓN EL LINCE

Maurice Leblanc: *Novelas escogidas.* Ptas.: 200

EL GLOBO DE COLORES

El Lazarillo de Tormes. Ptas.: 100
Teatro de Calderón. Ptas.: 100

AGUILAR Juan Bravo, 38
Apartado 14.241 MADRID-6

los sastres de cada época. Lo que distingue a una personalidad falsa, externa y mentida, de una personalidad verdadera es el modo de sentir y de hacer valer, por parte del sujeto, tal construcción, fabricada—es inevitable—en un cuadro social y con recursos del tiempo. Claro que nosotros, hombres, personas, tenemos un soporte natural y unas tendencias individuales y preexistentes del psiquismo, elementos de gran importancia como materiales a utilizar. Ahora bien: una personalidad que utiliza, para erigir su propio edificio, cimientos naturales y recursos preexistentes «in situ», tiene mucho adelantado en cuanto a la solidez del producto. Con este alcance puede hablarse de un Valle Inclán sustancial o esencial que existía o preexistía respecto a la figura aparente y visible. Pero sólo con este alcance y las reservas que implica porque, en realidad, ambos Valle Inclanes se confundían, como el injerto se consustancia con el pie del árbol. En fin, Valle Inclán «era» lo que parecía, y nadie que presuma de «auténtico» puede aspirar a más.

Valle-Inclán, actor, en el estreno de «La comida de las fieras», de Benavente

Y aquí tenemos uno de los rasgos más sugestivos y más fecundos de este hombre: sus hiperbólicas estructuras artificiales (o artificiosas—si se quiere—) estaban animadas por la savia de la vida. Don Ramón María del Valle Inclán, desde el nombre al traje, era una especie de espantapájaros—¿por qué no decirlo?—, pero un espantapájaros con sangre y alma. Uno le miraba pasar por la calle—su capa, sus barbas polvorientas, sus melenas, sus gafas—, y pensaba que no había más, que eso era todo. A lo sumo, un poco de viento hinchaba y movía la figura, carente de materia. Pero no: allí había nada menos que todo un hombre y las barbas y demás aditamentos formaban parte de ese hombre real y verdadero.

Don Ramón era—cosa bien sabida—un gran mentiroso, es decir, pródigo en palabras desencarnadas, sin correspondencia objetiva. Pero resulta que sus mentiras tenían la vida y la fuerza de la verdad, lo mismo que su artificiosa «persona». Le evoco en conversación con Unamuno, en el Ateneo. No discutían. Hablaban, pero se advertía una tensión reprimida entre los dos hombres. Por lo demás, Valle Inclán no gustaba—sospecho—de conversar con sus pares. En compañía ilustre se amustiaba y perdía facundia; con quien le gustaba hablar era con un coro de muchachos reverentes y mudos, a los que prodigaba, generosamente, el pirotécnico espectáculo de su persona y de sus ocurrencias. Pues bien: don Miguel le llamaba a don Ramón María, obstinadamente, Valle, sólo Valle, nada más que Valle... «Mire usted, Valle...»—parece que le estoy oyendo decir—. Me explicaron que esto lo hacía Unamuno aposta, para significarle a Valle Inclán que no era tal, que su nombre y su vitola habían sido adquiridos en una tienda de disfraces. Era cruel. Era como si lo estuviese afeitando en seco (creo que Unamuno, a diferencia de Valle Inclán—agresivo y bondadoso—fue hombre feroz de veras). Admitamos, empero, que Unamuno—es muy posible—sintiese cierto legítimo rencor contra don Ramón (María), rencor contra la supuesta farsa y la supuesta mentira de aquella apariencia. Quizá quería desnudar a Valle Inclán—en primer lugar, desnudarlo de su nombre—, para poner de manifiesto, sañudamente, un cuerpo que debía ser una especie de pajarito desplumado. Pero esa entidad tapada por barbas y telas, no existía ya, independiente (pudo haber existido alguna vez), y desnudar a Valle Inclán hubiera sido tanto como matarlo, como desollarle y trocearle por lo vivo. El personaje y el hombre esencial eran el mismo ser.

Volvamos sobre las mentiras de Valle Inclán, no las que componían su persona, sino las que la persona profería al exterior, por alusión al mundo.

Solía conversar don Ramón con un viejo que habitaba el Ateneo, como habitan los gatos—demoradamente—, un gato longevo, con sus siete vidas no en haz, no agavilladas, enredadas y anudadas —simultáneas—como sucede con las vidas de los felinos comunes, sino empalmadas para gastarlas una tras otra, según se iban consumiendo en el tiempo. Una vez les oí describir, en competencia, un Madrid que había existido a extramuros de la Puerta de Alcalá hacía muchos años, en tiempos de doña Isabel II o acaso en tiempos de don Fernando VII. Ignoro si el viejo gato había visto, efectivamente, aquel Madrid, y conocido aquella «taberna pintada de rojo». En todo caso, Valle Inclán era sólo algo menos que recién nacido por aquellas fechas. Es que a don Ramón le gustaba hacer de «judío errante» que hubiese transitado por los siglos. Una vez le escuché contar el combate naval del Callao como si hubiera estado allí, de capitán o de marinero. Algo inolvidable. Pero, evidentemente, Valle Inclán había nacido aquel mismo año 1869 de la guerra del Pacífico en que aconteció el heroico episodio de la honra y los barcos, en cierto sentido tan valleinclanesco.

Me estoy pareciendo a Valle Inclán en esto de contar sucesos que yo mismo he presenciado. Me gustaría no tener motivos honrados para decir que «estuve allí». Pero es lo cierto que me tocó casualmente ver a Valle Inclán cuando salió al paso de una carga de los guardias, contra una manifestación política, en la calle de Alcalá. Flaco, envuelto en su capa negra (no puedo asegurar que, en aquel caso, fuera una capa, exactamente, o sólo un traje oscuro), gafas y barbas, el brazo levantado, parecía una figura de «Los fusilamientos» de Goya. Reflexiono ahora que había en aquella imagen una especie de símbolo: también los fantoches de Goya son planos, sin materia, caras sin carnes, hombres de viento, y fuerzas patéticas, en este caso, almas que se ven en presencia de un final, de una realidad que es a la vez la nada y todo, un exceso para el hombre, la muerte, y están atónitos, gritan mudos, más allá del espanto. Quizá Valle Inclán—en cuanto escritor—no haya visto nunca lo que supo Goya hacerles ver a sus fantoches. Pero no importa: Valle Inclán les hizo vivir, realmente, a sus personajes y vivió el suyo, en la vida común y fascinada, sonámbula, de cada día.

Fue la literatura de Valle Inclán, algo fingido, artificial, y algo poderosamente verdadero y vivo. Uno se asombra al releer a Valle Inclán y encontrar su prosa tan viviente, tan fresca y tan brillante como cuando fue escrita. La prosa y algunos versos, quiero decir. Me refiero, sobre todo, no al Valle Inclán de las *Sonatas,* sino al Valle Inclán de la *Farsa y licencia de la reina Castiza,* al de la serie del *Ruedo Ibérico* y de *Tirano Banderas*. Es increíble cómo aquel Pigmalion consigue un efecto de tan poderosa autenticidad falsificándolo todo, el lenguaje popular y el lenguaje sin calificativos. Donde se llega, en este juego, como es bien sabido, al más arriesgado extremo, es en *Tirano Banderas,* todo mentira y todo verdad, tanta verdad y tan vigorosa mentira que se ha impuesto y creó escuela en la propia Hispanoamérica, a pesar de las suspicacias de un nacionalismo vidrioso.

Análogo artificio encontramos en los personajes valleinclanescos. ¿Pero vale la pena de decirlo, siquiera? Es casi un lugar común. Sin embargo, no cabe eludir una evidencia sólo porque sea una evidencia. Esos personajes son máscaras de carnaval, ya trágicas, como el Espadón de Loja, pomposos y vacíos como don Adelardo López de Ayala, «el gallo polainudo», o grotescos y refitoleros, como el marqués de Torre Mellada, «el repintado carcamal». No viven como seres humanos de verdad, no sienten, al parecer, el dolor, y mueren con una pirueta bufa. Es significativo que en Valle Inclán la muerte sea tan a menudo un ademán retórico o bufo (al parecer, Valle Inclán no creyó en la muerte, y en esto se parecía a casi todo el mundo). Pues bien: esa gente fallera tiene un alma y vive de algún modo, con una extraña, pero indudable vida.

No vacilo en afirmar que don Ramón María del Valle Inclán (a pesar de su nombre y de lo demás), fue un genio, aunque un genio menor. Genio es todo aquel capaz de crear algo valioso y nuevo. No es cuestión de mayor o menor habilidad (y Valle tuvo habilidad para tirarla y regalarla). Es cuestión de hacer algo que el mundo no poseía antes, y que ese algo tenga valor. Valle ha sido un literato prodigioso. Literato, precisamente (nunca más adecuada esta voz ambigua). Con un personaje valleinclanesco—el suyo propio—, hizo un hombre, todo un hombre, a don Ramón María del Valle Inclán. Con materiales retóricos, aparatosos y falsos, aunque siempre de gran calidad, produjo obras de arte perdurables, donde palpita una fuerza vital duradera.

¿Qué le faltó a Valle Inclán o qué le sobró para ser más aún de lo que fue? Le faltó una conciencia más honda, más penetrante, más robusta y sustancial. Pero cabe decir que también le sobró una cierta forma de lucidez común, la presencia de unos esquemas de juicio más propios del sonámbulo o fascinado que circula por ahí que de un gran escritor.

No ganaré ningún crédito de original si digo que Valle Inclán era un pintor. Lástima que esta actitud pictórica no haya sido llevada a sus consecuencias más radicales y, por lo mismo, más profundas, eliminando de la contemplación los aludidos esquemas de juicio. Lástima que Valle Inclán no haya sabido ver la realidad en sí, despojada de relaciones intelectuales que no hacen sino trivializarla (esos esquemas produjeron la ironía valleinclanesca, tan divertida, pero hubiera sido mejor dejar que las cosas mismas entregasen su propia ironía, atroz y seria). A veces el escritor adopta esta disposición y obtiene resultados estremecedores, de una hondura, una potencia y una verdad que nos golpea en la entraña. Por ejemplo, en aquel cuadro de la muerte del guardia que tiró por el balcón del casino Gonzalón Torremellada, el señorito. Mientras se tapujea el crimen estúpido, el guardia agoniza en un sotabanco, entre suspiros de viejas comadres de la vecindad, comentarios rufos y mitinescos de mozos revolucionarios y otros sones corales.

Un poco menos de vigilancia de la razón común (hay otra razón que equivale a la videncia) y Valle Inclán habría producido obras trascendentales, como suele decirse (¡maldita tontería de las palabras!). Se le hubiera ofrecido la realidad—a su ojo de pintor—no explicada ni juzgada, terriblemente misteriosa, en cuanto es último límite, no más allá, mera existencia, pared cerrada, muda y clamorosa, que no parece tener nada detrás y por eso sugiere un abismo infinito, espacio y silencio de Dios. Si Valle Inclán fuese nada más que pintor a todo evento, directísimo o, mejor dicho, inmediatísimo ante los seres y las cosas del mundo que tanto les interesaban, habría sido el Velázquez de la literatura española. Tenía recursos expresivos para serlo, me parece.

De todos modos le salvó su fondo de inocencia, su amor infantil al espectáculo del mundo, la entrega total a su juego —juego, sin embargo—como en los niños.

Fue Valle Inclán muy español, más de lo que él mismo pudo creer; y no sólo por su actitud pictórica: en España los escritores pintan y los pintores filosofan. Su estirpe española hay que ir a buscarla al barroco—juego, arabesco, escorzo—un barroco, el de Valle Inclán, de tema libre, pero tratado de ese modo ornamental, y a menudo falaz, del que no pudo escapar Quevedo (Quevedo no pudo, no le dejaron, pero Valle Inclán no «quiso« seriamente). Valle Inclán, sin embargo, tocó a ese nódulo esencial, de piedra, que persiste siempre igual en el alma española y lo reveló con procedimientos caricaturescos. Así fue el gran bufón de España—el que le canta las verdades al rey, burla burlando, pero más atento a la burla que a la sustancia—; con más desvelada lucidez y menos entretenimiento o con más ingenuidad aún, pudo haber sido el gran testigo, el minero de los secretos de este pueblo tan necesitado de ponerse en claro, de una palabra justa para su ser.

EL TIEMPO JOVEN

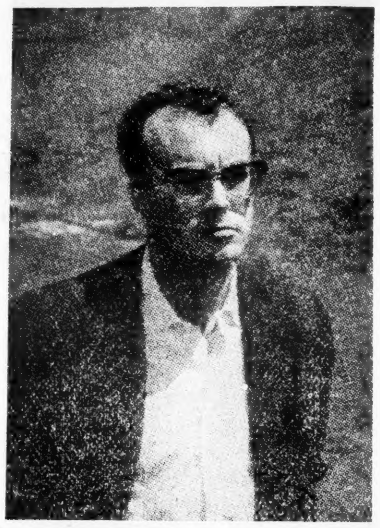
LA PRIMERA NOVELA DE DANIEL SUEIRO

por RICARDO DOMENECH

DANIEL Sueiro ha publicado su primera novela: *La criba* (Colección Formentor. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1960). *La criba,* junto con *Los extraordinarios,* de Ana Mairena, y *Encerrados con un solo juguete,* de Juan Marsé, quedó finalista en el premio «Biblioteca Breve» de 1960, declarado desierto por falta de «quorum».

¿Quién es Daniel Sueiro? No hace falta decirlo. Daniel Sueiro es un magnífico cuentista y un magnífico periodista, sobradamente conocido en uno y otro género literario. Sueiro nació en La Coruña, en 1931. En 1954 se trasladaría a Madrid, donde actualmente reside, y comenzaría a publicar sus trabajos en toda suerte de periódicos y revistas. Estos trabajos—cuentos, artículos, reportajes, encuestas, etcétera, etc.—serían cada vez más y mejores. Quiere decirse que Sueiro pertenece a esa clase de escritores que *se hacen* a sí mismos a la vista pública, a diferencia de esa otra clase de escritores que, cuando, al fin, deciden saltar al ruedo, ya tienen a sus espaldas no pocos años de aprendizaje silencioso y en solitario. Ambas maneras de empezar a ser escritor pueden conducir, indistintamente, al éxito o al fracaso, sin duda alguna, puesto que éxito o fracaso obedecen a otra causa distinta al talento que el autor posea. Ahora bien: estas *dos maneras de empezar* se deben tener en cuenta si se quiere llegar a una cabal comprensión del autor elegido, pues una y otra determinan características y singularidades en extremo determinantes. De la clase de escritores a que pertenece Sueiro, por ejemplo, no se debe tener sólo en cuenta lo que una obra concreta es, sino también, y a través de una evolución literaria que resulta conocida, aquellos barruntos que permiten imaginar lo que van a ser obras posteriores.

Desde sus primeros trabajos periodísticos y literarios, de 1954 y 1955, hasta hoy, encontramos en Sueiro una evolución, consistente en un progresivo dominio del lenguaje—mayor concisión, gracia y riqueza—y en una progresiva profundización en la realidad. De la nueva generación de periodistas, Sueiro es uno de sus valores más firmes. Como narrador, es uno de los que con mayor acierto han cultivado el género del cuento. No pocos de estos cuentos han alcanzado importantes galardones. Citemos algunos. En 1956, el premio «Juventud», por *La rebusca.* En 1960, el Nacional de Literatura, por *Los conspiradores,* libro de cuentos todavía inédito. Con su novela corta, *La carpa,* el premio «Café Gijón» 1958. Etcétera.



Daniel Sueiro

Hechas estas consideraciones, ya podemos preguntarnos qué es *La criba,* primera novela de Daniel Sueiro.

El ambiente de la novela es el del mundo periodístico «infraprofesional». Sus personajes, tipos representativos de ese mundo o mundillo. Su protagonista, «un pobre diablo al que atenazan las circunstancias», un tipo cuya vida se nos muestra gris, monótona y sin contenido ideal alguno. Pero, ¿es esto *La criba?* Quiero decir: ¿alcanza la novela a presentarnos ese mundo y personajes en toda su dimensión? Vamos a ver si me explico. Hay dos maneras de escribir una novela. Una de ellas consiste en marcar, *a priori,* lo que la novela debe ser forzosamente una vez escrita o, en otras palabras, en construir el argumento, los personajes y las situaciones con sólo tener en cuenta la deseada dimensión última de la novela, olvidando que esa dimensión sólo vendrá dada por un previo y concienzudo diálogo del escritor con la realidad a que haga referencia.

Esta manera o método suele conducir, en un noventa y nueve por ciento de los casos, a la esterilidad y el artificio. El otro método, partir directamente de lo real y dejar para *después* toda dimensión, suele ser el más eficaz y el practicado normalmente por todo buen novelista—así, nuestro Baroja—. Ahora bien: es irrecusable alcanzar después esa dimensión, porque, de lo contrario, los resultados son igualmente estériles.

Directamente vinculada con este último método, muy próxima, además, al estilo barojiano, *La criba* no llega a alcanzar, sin embargo, esa dimensión deseable en toda buena novela, y creo que no soy el único en hacer esta observación. Ello es así por el excesivo parentesco de la novela con hechos, situaciones y tipos muy concretos. Tan concretos, que el lector que está «en el ajo» puede, sin dificultad alguna, identificarlos. Mala cosa. Lo que se gana en esta clase de concreciones—si es que ello es ganar—se pierde en la debida perspectiva, lo que es perder mucho. Así, pues, *La criba* no «descubre las tramas del mundillo del periodismo infraprofesional», sino unas determinadas tramas y un determinado mundillo. Por otra parte, la materia novelable del «infraperiodismo» es de una gran riqueza y vivacidad, capaz de posibilitar excelentes novelas picarescas. Si Sueiro hubiese profundizado más en esa materia, olvidando un poco las citadas referencias a cosas muy concretas y particulares, acaso hubiera conseguido con *La criba* no sólo una novela *triste,* de ambiente opresivo y monótono, sino, a la par, una novela pícara y jocunda, aspecto que también caracteriza a ese mundo del infraperiodismo, y que sólo en aislados pasajes de esta novela nos es revelado.

Hecha esta observación fundamental, quiero señalar que la prosa de Sueiro puede ser muy apta para la novela, y ello cuando logre desembarazarse de una cierta morosidad que la atenaza y, a un mismo tiempo, se enderece en una mayor precisión. Cuando logre el autor ambas cosas, el poder comunicativo de esta prosa suya rendirá sus mejores frutos, algunos ya patentes en no pocos relatos y cuentos.

Quiero señalar, finalmente, que, vista en su totalidad, *La criba* no nos ofrece la impresión de ser una mala novela, aunque tampoco la de ser una buena novela. Más bien nos parece una novela titubeante o, si se prefiere, novela de aprendizaje. Ante ella no cabe adoptar un juicio contundente; sí, por el contrario, una cauta expectación y también—en quienes conocemos la evolución narrativa de Sueiro—una indiscutible esperanza en la superioridad de logros posteriores.

LOS TOROS EN LA POESIA

por MANUEL MANTERO

ME parece que esta Antología (1) no va a gustar solamente a los lectores comunes—en general alejados de la poesía—, tal y como cree Rafael Montesinos. Se dirige también a los aficionados a la poesía y a los poetas. Muchas veces me he preguntado por qué el tema de los toros interesa hoy tan escasamente a los nuevos poetas españoles. Escribir, en nuestros días, un poema de asunto taurino suena en ciertos oídos a casticismo, a limitación, a desinterés por lo diario. Y, sin embargo, pocos temas tan actuales y cotidianos y, sobre todo, de una riqueza tal de invitaciones. La poesía, igual que los toros, es un riesgo y un sacrificio. No hay en una corrida de toros ninguna *retórica.* El hecho de que la muerte sea «protagonista» debiera despertar la curiosidad de los poetas, embebidos a menudo en una monotonía fabricada en serie. Los toros ofrecen violencia..., ¡qué falta hace ese nervio en nuestra poesía! Y no sólo eso: el tema de España preocupa con fatiga a unos y otros. ¿Cómo, entonces, no acudir al espectáculo más nacional—y popular—, y desde su centro extender los radios hasta la sensibilidad y golpearla de españolismo? Hay mil maneras de llegar al hombre de la calle; pues bien: a ese hombre, español o extranjero, se le podría *llegar* con el pretexto de los toros y hacerle tragar la píldora deseada. Me asombra comprobar que ciertos poetas no se hayan apercibido del inmenso caudal a negociar. En cuanto al poeta normal y sin trucos, también encontraría en los toros, si no el anecdotario o la sola descripción, sí una baraja de vitalidades y llamadas a las que un poeta no se mostrará ajeno.

Rafael Montesinos ha puesto el epicentro de su Antología, con muy buen criterio, en la generación del 27; ha incluído a Fernando Villalón (aunque por edad fuese anterior), a Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Junto a estos poetas, Manuel Machado, que abre y cierra el verdadero modernismo español, y que es padre, en tantas cosas, de la citada generación del 27. Y, por último, los nombres de Miguel Hernández y Rafael Morales, quienes recogen la herencia con tonos distintos.

Hay mayoría de andaluces; quizá de eso provenga el gusto por lo taurino. Pero esta explicación no basta. Pensemos que la generación del 27, motejada con frecuencia de narcisista y deshumanizada es, con mucha posibilidad, la más vital de nuestro siglo. Aquellos poetas (incluyo a Machado, Hernández y Morales) son legítimos *vividores.* En sus poemás se palpa y se masca la acción. Así, puede hablarse de un existencialismo a tono con la corriente contemporánea filosófica de los años 20. La generación del 27 tiene *vida* en los versos de sus poetas; no es suficiente decir que el éxito conjunto dependió de la calidad de cada uno. Hubo una interrogación de vida, una indagación existencial y no rutinaria que puso a esos poetas a la cabeza de la poesía de su tiempo. Manuel Machado también fue un *vividor,* y además considerado por los nuevos como maestro. Miguel Hernández destapa tanta sangre y calor en su poesía, que sigue y hasta supera esa línea existencial. Y Rafael Morales, que a primera vista parecería biográficamente el menos vital, termina el recuento antológico sin desniveles; con leer sus libros, abiertos a la amplitud de lo diario (desde los semáforos al carro de la basura), cualquier lector halla justificada su presencia dentro de la unidad de la Antología. Tengamos además en consideración que el poeta de hoy no guarda ninguna semejanza con el de antes de la guerra; hoy ha de ocupar su vitalidad en multitud de problemas de tipo económico y, biográficamente, deja resbalar la acción para ponerla, vertida con personalidad, en la poesía escrita.

Es un hecho que Rafael Montesinos ha acertado en los nombres. Sin embargo, ¿debió aumentar el número—siete—de poetas antologizados? Opino que no. Existen numerosos poetas que han tocado el tema de los toros, pero ninguno con la dedicación o la intensidad de los representados. Las antologías deben siempre, por otra parte, limitar el número de poetas. Sigamos con otra pregunta: ¿Están bien escogidos los poemas? A Manuel Machado se le ha incluído la portentosa «Fiesta Nacional». F. Villalón, el grande y desigual poeta de los tristes destinos, figura con el soneto «Situación» y «[Lucha de toros]», de «La Toríada», y algunas piezas cortas de «Romances del 800». Los poemas de G. Diego quizá sean los más discutibles, dada la masa y la popularidad de su poesía taurina; es hora de conocer íntegramente, compactamente, su libro «La suerte o la muerte». Las seguidillas de «Torerillo en Triana» y las décimas «Suerte de varas» y «Par al trapecio» viven en olor de muchedumbre. Federico García Lorca aparece con el romance «[Corrida de toros en Ronda]», de Mariana Pineda, y con el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», fabuloso poema de la mejor poesía universal. De Rafael Alberti se incluyen: «Joselito en su gloria», «El Niño de la Palma», «Corrida de toros», dos tremendos sonetos de «El toro de la muerte», «Bahía de los mitos», «Canción 36» y «Un solo toro para Luis Miguel Dominguín», modernísimo poema de una calidad fastuosa y que demuestra cómo hoy se puede escribir poesía de toros que sea de siempre. Miguel Hernández y Rafael Morales acaban la Antología con sonetos, todos conocidos hasta la exageración: de Hernández, cinco de «El rayo que no cesa», y de Morales, siete de «Poemas del toro».

Esta Antología es un ejemplo a seguir. Del éxito popular no hay que hablar; los poetas incluídos lo garantizan. Pero del éxito entre los poetas, de ése quiero creer y esperar. Que la poesía última española, tan alta, aprenda en los toros a componer el gesto y a arriesgarse. Y que nadie tenga por esteticista o despreocupado al que, con motivos táuricos o taurinos, escriba unos versos en que el poeta esté entero o sangrante, ileso o vulnerado.

(1) MONTESINOS, Rafael: *Poesía taurina contemporánea.* Editor R. M. Barcelona, 1961.

REVISTA DE REVISTAS

En Zaragoza hay uno, o varios, grupos literarios, jóvenes e inquietos, que trabajan seriamente. Gracias a ellos, no se ha interrumpido en la capital aragonesa la tradición de revistas literarias. Hoy esos grupos animan dos o tres publicaciones poéticas que merecen nuestra atención. Una es el DESPACHO LITERARIO *de la Oficina Poética Internacional, que dirige Miguel Labordeta, poeta adscrito desde hace tiempo a una lírica surrealista muy genuinamente suya.* DESPACHO LITERARIO *es una de las pocas revistas literarias de vanguardia que aparecen hoy en España. Sus páginas, de gran formato, llevan fotografías y dibujos. En el último número llegado a nuestra Redacción se publican trabajos de Felipe Bernardos sobre el teatro de Fernando Arrabal; de Federico Torralba—uno de los críticos mejor enterados del arte nuevo—sobre el escultor Pablo Gargallo; un texto de Fernando Pessoa sobre «Poesía: Libertad de existir»; comentarios críticos de Antonio de Viñuelas, y páginas de poesía y relatos. La dirección de* DESPACHO LITERARIO *es Buen Pastor, 1, Zaragoza.*

Como revista independiente *se presenta otra de las revistas poéticas zaragozanas, la titulada* Papageno, *que dirigen Julio Antonio Gómez y Guillermo Gudel (Doce de octubre, 42, Zaragoza). En su último número,* Papageno *publica una curiosa pieza dramática de Miguel Labordeta,* Oficina de horizontes, *tragicomedia epilírica en dos edades y media.*

Citemos, finalmente, la colección de poesía Orejudin, *que dirige José A. Labordeta, y que ha publicado libros de Fernando Ferrero, J. A. Labordeta, R. Tello, Manuel Pinillos, Rafael Melero, Miguel Labordeta y Luis García Abrines.*

* * *

La revista CUADERNOS, que aparece en París, ha publicado en su número de julio interesantes trabajos de Raymond Aron, «El sentido de la historia»; Víctor Alba, «La nueva clase media latinoamericana»; K. H. Silvert, «El nacionalismo en América latina»; Wilson Martins, «La literatura brasileña»; Ramón Xuriguera, «El libro ilustrado y la obra de Grau Sala»; Arturo Serrano Plaja, «Balcón de París»; un poema de Eugenio Florit, etc.

* * *

En su número de mayo, PAPELES DE SON ARMADANS *ofrece, entre otros textos de interés, artículos de Edmund L. King, «Gabriel Miró y el mundo según es»; Alberto Sartoris, «Urbanismo y artes plásticas»; Rodrigo A. Molina, «Observaciones sobre «Muertes de Perro», de Francisco Ayala»; Jean Camp, «Carta a C. J. C.»; una carta inédita de Miguel de Unamuno; y un delicioso romancerillo clásico, reunido por Rafael León.*

* * *

La revista ATLÁNTICO, que edita en Madrid la Casa Americana, ha publicado en su número 17 trabajos de Max Savelie, sobre «Las funciones de la historia en la era de la ciencia»; Renato Poggioli, «Acerca de la cultura soviética o el crepúsculo de la poesía y el arte»; Mercedes Molleda, «Tres artistas norteamericanos en España»; Ramiro Pinilla, «Lo que debo a Thoreau y a Faulkner»; y el cuento de Manuel Plaza, «Perdidos», que obtuvo accésit en el último Premio de cuentos Washington Irving.

* * *

CAHIERS DU SUD, la veterana y prestigiosa revista francesa, publica en su número 360 un homenaje a Albert Beguin, el gran crítico desaparecido. Colaboran Jean Ballard: *Rencontres avec Albert Béguin;* Jean Cayrol: *A. Beguin aujourd'hui;* Georges Pulet: *La pensée critique d'Albert Beguin;* J. M. Domenach: *Le métier,* y dos textos inéditos y correspondencia del propio Beguin.

Completan el interesante número poemas de Lucien Becquer, fragmentos del *Journal* de Jean Colin y un ensayo de Christian Murciaux sobre *Emily Dickinson,* además de las acostumbradas crónicas e informaciones bibliográficas.

* * *

LA TABLE RONDE, *en su número 161, correspondiente al mes de mayo, publica textos de Jean Giono,* Le grand Théâtre; *Emm. Bert,* Bilan de l'Europe; *Jean-Charles Duval,* Degas tel que je l'ai connu; *Pierre Bertin,* Notes sur le Japon; *P. Duploye,* La littérature dans le royaume de Dieu, *etc., además de las crónicas habituales y las secciones bibliográfica y teatral.*

* * *

L'EUROPA LETTERARIA, en su número 8, publica un fragmento de Juan García Hortelano, primer Premio Formentor, titulado *Isabel,* y poemas de Jesús López Pacheco, *pertenecientes a su libro Pongo la mano sobre España,* además de ensayos de Giancarlo Vigorelli, *L'altro fascismo;* Surkov, *Poesie italiane;* Italo Calvino, *Cuaderno americano,* y un original del fallecido escritor inglés Malcom Lowry, *Una profezia, un allarme,* y los apartados de «L'Europa Artistica» y crónicas de actualidad y comentarios bibliográficos.

RELEYENDO "LUCES DE BOHEMIA"

por ALONSO ZAMORA VICENTE

RELEYENDO a Ramón del Valle-Inclán se crece, día a día, la significación del esperpento. Así como las primeras manifestaciones literarias de Valle-Inclán, entre las que destacan las *Sonatas,* se van encasillando en un paisaje estrictamente libresco—lo que no implica ausencia de vida en sus páginas—, el esperpento destaca cada vez más su aguda personalidad, su extraordinario perfil de creación armónica. Porque el gran riesgo del esperpento era el dejar fuera de sitio, sin someterlo a la idéntica visión que sufren los motivos esenciales, alguno de los componentes laterales de la obra. Y Valle-Inclán ha sabido ensamblar en una armonía insuperable—armonía hacia abajo, hacia el extremo inferior de lo humano—todo lo que en el libro entraba: gritería, resonancias, ecos, lenguaje, colores, ademán. Si las *Sonatas* fueron una terca voluntad de belleza, el esperpento—lo esperpéntico en general—es ya un estilo de vida, en el que nada de lo en él incluso deja de moverse en idéntica contradanza. Asombroso esfuerzo de acomodación, de tenacidad, de la que sale, sin duda, la más alta calidad literaria de la primera mitad de nuestro siglo.

Ya se ha dicho en varios sitios, de muy diversas maneras (Fernández Almagro, Pedro Salinas, yo mismo), cómo se ve, *plásticamente,* el nacimiento del esperpento en los espejos del callejón del Gato. Pero esto, contado y vuelto a contar, lleno de sentido emocional e indubitable trasparencia para los que nos miramos alguna vez en aquellos espejos concretos (el ¡Santiago y cierra!, de la chiquillería colegial de entonces), esto, digo, empieza a ser erudición para muchos. He hecho la prueba más de una vez. Para algunos, la noticia bordea la añagaza, sobre todo al ver unos segundos espejos que nacieron en un bar nuevo de la misma calle—¿le recordaría alguien al propietario el ilustre papel de sus antecesores, por cierto en la pared de enfrente?—. Para otros, ni siquiera existe el señuelo. Las citas de *Luces de bohemia* deberán llevar una nota a pie de página, irremediablemente y pronto. De esta forma, la erudición hará definitiva compañía a la breve calleja, camino de ninguna parte. Y, sin embargo, habrá que insistir siempre en este procedimiento expresivo de 1920.

El esperpento tiene en su base—todos estamos de acuerdo—una deformación. Yo añadiría que es una deformación única, violenta, hecha de un solo aliento, y en la que todo, absolutamente todo, queda domeñado por una arrebatada furia, de la que nada puede zafarse. No se trata de una deformación caprichosa, acentuando lo que se quiera, sino que, dentro de una ocasionalidad, la desmesura obra sobre todo lo que en esa ocasión vive y convive, íntegramente. Fuera de esa situación, vuelve a surgir la realidad tosca, estricta. Dentro de la circunstancia en que se gesta la obra, no cabe más que la deformación, atroz, mantenida. Un ejemplo podrá ayudarnos. Pongamos en nuestra mano una ficha, escrita con impecables datos. Esa ficha seguramente es rectangular. En cualquier lugar del mundo, haya llegado o no hasta allí la geometría suficiente, esa ficha es un rectángulo. «Es una superficie limitada por una quebrada de tantos ángulos.... etc., etc.» Esa ficha es la realidad concreta, en tema, contornos, gracia, etc., con la que estamos preocupados. Puede muy bien suceder un día en que esa realidad nos desagrade y nos despierte una dormida irritación, súbita cólera, y, empujados por este nuevo sentimiento, la estrujemos, frenesí y amargura revueltos, entre los dedos. Pasada la cólera, esa ficha sigue siendo el mismo rectángulo de antes, nadie se atrevería a negarlo, pero ¡cómo se nos presenta! ¡Qué cimas, qué fosos invisibles entre sus arrugas! De lo que tenía escrito, a veces se percibe tan sólo una desordenada siembra de mayúsculas y, quizá, si la tinta se ha corrido, un turbio chafarrinón. *Todo* en la ficha se ha sometido a una distorsión: eso es el esperpento, agudas, cortantes líneas quebradas, que dejan ver, agravada, la filigrana honda y maltrecha del papel. Para Ramón del Valle-Inclán, la vida española fue la ficha exprimida y sus resultados, de idéntica área, la gran cucaña de la vida nacional.

Y de ahí mana la conclusión evidente. En el oprimido presente, ya pasado inmediato, está también incluído el futuro. Ya Fernández Almagro vio que las críticas esperpénticas del pasado están hechas con el ánimo predispuesto al comentario de lo presente. La experiencia subsiguiente, añado yo, ha puesto al desnudo cómo se incluía también el mañana. El futuro queda inmerso en esta retorsión desde que se cuenta con la insatisfacción, motivo de ese aplastamiento de la realidad aseada y oficial. El prodigio literario vendrá después. Y éste consiste. nada más, nada menos, en que ni uno solo de los recursos utilizados quede sin pasar por ese filtro fantasmal, vistos al través de una lágrima pertinazmente detenida.

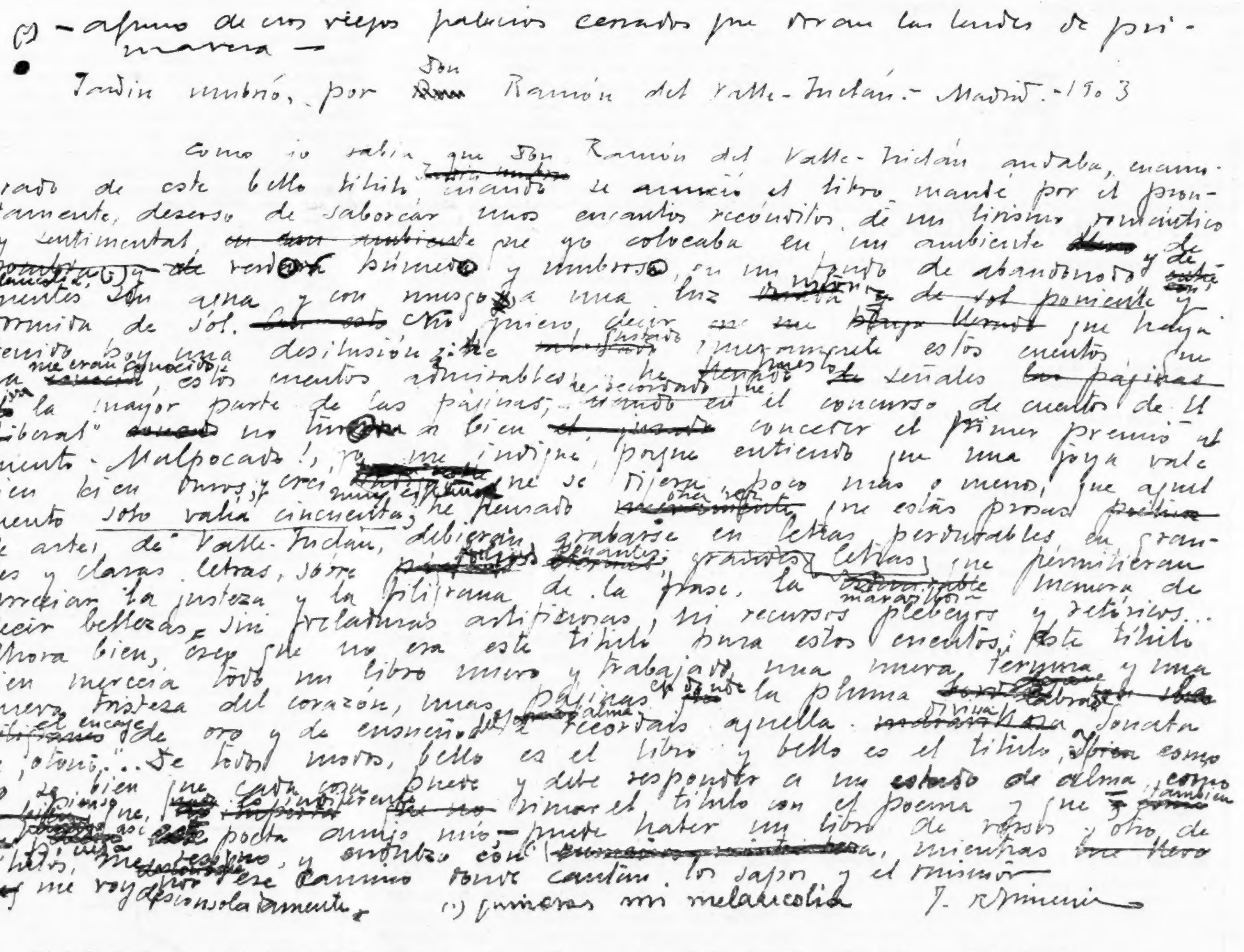
Un par de calas nos hará ver en qué consiste este proceso. Exteriormente, la Princesa Gaetani, heroína de la *Sonata de primavera,* sumisa a esta dinámica, se convierte en la Reina castiza. Del sosiego equilibrado, propio de la gran dama extraída de un cuadro renacentista, pasamos a los trazos agrios del anuncio; un gesto reposado, de manos extendidas, se trasmuta en el abanico alocado, en respingos sonoros; la frase encendida, rítmica, cadenciosa, se hace entonación de arrabal, aplebeyada, quizá alguna blasfemia rodeándola. La prosapia, el sentimiento orgulloso de casta, de historia, la gloria nacional, los valores literarios, los vestidos, las supersticiones, la política, los propios ensueños... Todo asoma su envés. El correlato se puede perseguir, vida creciente, paso a paso. La gritería patriotera, por ejemplo, se pone en pico de un loro, que grita, sin ton ni son, «¡Viva España!», o en el borracho sucio que sale de una taberna («¡Vivan los héroes del Dos de Mayo!»), en el chiquillo pelón, que, a caballo en una caña y con un gorro de papel, silabea trotando: «¡Vi-va-Es-pa-ña!» Idéntico proceso hacia abajo se puede percibir con la visión de los personajes. Lo de menos es el motivo central, infrahumano, de Max Estrella y la gente que le rodea. Lo esencial está en la melodía, en el acompañamiento al fondo, que se transforma igual que los tipos centrales. Recordemos la aparición *escénica* de un alto personaje: «Su excelencia... asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, bailándole sobre la panza.» ¿No es esto lo que queda después de estrujar entre los dedos el retrato solemne de las ceremonias? El loro, chilloteando y rabioso de colorines, ¿no es ese portero que repite mecánicamente consignas, «vejete renegado, bigotudo, tripón»? Y este vejete, ¿no lleva ya el grotesco salto del bizarro oficial que se cae del caballo en las procesiones? Del color del loro que grita nobles palabras—sin sentirlas—pasamos a un elemental hombre de vistoso uniforme, que también habla—sin saber qué—, y de ahí llegamos al ridículo movimiento del que se cae, *bizarro* sin serlo, en la difícil coyuntura de una procesión. El esquema, la directriz de no ver más que el lado descendente de las cosas tiene el peligro de no funcionar alguna vez y dejar fuera algún armónico «normal». La pericia es intocable, lo que revela que el esperpento era vivido desde dentro, con auténtica desazón, es decir, con amor. Porque todo esto que venimos señalando revela una mirada que comparte la real desventura. No se trata de caricaturas grotescas, sino de la vida creciente, dolorosa, en inaplazable exigencia de superación y de enmienda. Ver el esperpento como carcajada, sin más, me parece cómodo extravío. El esperpento es una cala en la humanidad: sin creer en ella, no se realizaría tal expedición.

Claro está que, desde el punto de vista literario, la lengua del esperpento es la primera en acatar, y con verdadero virtuosismo, esta desarticulación. El párrafo medido, ordenado, peinadísimo, de la expresión con raigambre modernista, se convierte en queja, alarido, balbuceo. Lo discursivo, en coloquial; lo insinuante, en directa injuria o blasfemia desnuda. Sin temor a exagerar, diría que *Luces de bohemia* es el libro más lleno de admiraciones y de puntuación más fonética de toda la literatura española. Esto nos explica esas asomadas del tipismo madrileño, con un regusto de sainete elevado a categoría superior, o del caló, al lado de frases de tipo tradicional. Todas brotando con una perfecta adecuación, lo que las dignifica instantáneamente, haciéndolas *literarias* en el instante mismo de nacer. El estudio de esta lengua, que no desisto de hacer, es verdaderamente apasionante.

Sí, el esperpento de Valle-Inclán aún nos enseña mucho, sobre todo en lo que de preocupación creadora encierra, y más en estos tiempos de fatigosa reproducción seudofotográfica. Creo que ha llegado la sazón de estudiarle serenamente, sin cometer el desacato de extraer de él afirmaciones o negaciones aisladas, falazmente útiles para determinadas posturas, y sí destacar su total armonía, su trascendente vigencia. Amor por la realidad española, a la que querríamos de otra manera más digna y mejor representada, superior, diríamos, a la mezquindad cotidiana. Eso quieren decir, por ejemplo, los casos en que se presupone cómo serían Hamlet y Ofelia en manos de los Quintero, o las afirmaciones de que en España se premia lo que se premia y no se valora lo que se debería valorar, o las burlas contra la ciencia alemana, y tantas cosas más. Cuando ese estudio se haga, veremos que en el esperpento nada está de sobra ni alegremente dicho, sino que todo está palpitante, que *todos* anduvieron de alguna manera sobre este trozo de la tierra, y que se manejan a vueltas con la ilusión, la memoria, la experiencia y la fantasía (mezcla en la que está el secreto del arte más nuevo). Así entendemos la lengua de Madama Collet, o el gesto del ministro que, para dormir, se hace un gorro con la Gaceta, o el teléfono, que se orina, sonante, sobre el regazo burocrático, y percibiremos la estrecha relación que existe entre las apostillas y la pintura de su tiempo al *ver* esa habitación que tiene «un *recuerdo partido por medio* de oficina y de sala de círculo con timba». Y valoraremos su alcance profético, fácil de lograr por moverse en el estrato más bajo de los valores humanos. Lección del esperpento, el más brioso esfuerzo por destruir una humanidad corrompida, inservible, en esperanza de otra más presentable y generosa.

Juan Ramón sobre Valle-Inclán

En 1903, el joven **Juan Ramón** *escribió su impresión sobre otro joven, poeta modernista como él, que acababa de publicar un libro.* ***Gracias a la señora viuda de Juan Guerrero Ruiz*** *y al material ilustrativo del libro de inmediata aparición* **Juan Ramón de viva voz,** ***podemos*** *ofrecer a los lectores el interesante documento que es el borrador de aquella nota.*



JARDIN UMBRIO, por don Ramón del Valle-Inclán. - Madrid, 1903

Como yo sabía que don Ramón del Valle-Inclán andaba enamorado de este bello título, cuando se anunció el libro mandé por él prontamente, deseoso de saborear unos encantos recónditos, de un lirismo romántico y sentimental que yo colocaba en un ambiente de verdor húmedo y umbroso en un fondo de abandono y de melancolía—algunos de esos viejos palacios cerrados que doran las tardes de primavera—, entre fuentes sin agua y con musgo a una luz histórica dormida del sol. No quiero decir que haya tenido hoy una desilusión: he gustado nuevamente estos cuentos, que ya me eran conocidos, estos cuentos admirables y he puesto señales en la mayor parte de las páginas; he recordado que el concurso de cuentos de «El Liberal» no tuvo a bien conceder el primer premio al cuento «¡Malpocado!; yo me indigné porque entiendo que una joya vale bien cien duros y creí, muy español, que se dijera, poco más o menos, que aquel cuento *sólo valía cincuenta.* He pensado otra vez que estas prosas de arte de Valle-Inclán debieran grabarse en letras perdurables, en grandes y claras letras, sobre folios sonantes, grandes letras que permitieran apreciar la justeza y la filigrana de la frase, la maravillosa manera de decir bellezas sin veladuras artificiosas ni recursos plebeyos y retóricos... Ahora bien, creo que no era este título para estos cuentos. Este título bien merecía todo un libro nuevo y trabajando una nueva ternura y una nueva tristeza del corazón; unas páginas en donde la pluma labra el encaje de oro y de ensueño del alma. Recordáis aquella divina *Sonata de otoño*... De todos modos, bello es el libro y bello es el título. Y como yo sé bien que cada cosa puede y debe responder a un estado de alma, como pienso que es indiferente rimar el título con el poema y que también piensa así este poeta amigo mío, puede haber un libro de versos y otro de títulos, me resigno y endulzo con quimeras mi melancolía, mientras me voy desconsoladamente por ese camino donde cantan los sapos y el ruiseñor.

J. R. JIMÉNEZ

UNA NOTA SOBRE BAROJA Y VALLE-INCLAN*

por JOSEPH SILVERMAN

A JOSE M. TOPETE

En los siete tomos de sus *Memorias,* Pío Baroja se refiere con frecuencia a Ramón del Valle-Inclán. Como es de costumbre cuando el amargo, resentido y celosamente humilde Baroja escribe de sus contemporáneos—en particular de los que ya han fallecido—, sus alusiones a Valle-Inclán son muy rara vez cordiales o elogiosas. De hecho, sus observaciones sobre la apariencia física de Valle-Inclán son extremadamente mezquinas y su envidia del éxito de Valle con el público, los críticos y sus ilustres contemporáneos es lamentable.

Si Jean Cassou menciona la nobleza caballeresca de Valle-Inclán y sus gestos soberbios, Baroja se siente obligado a contestar: «Nobleza caballeresca de Valle-Inclán no sé por qué, ni gestos soberbios, tampoco»; y trata de desvalorizar la opinión del prestigioso crítico francés, tildándole de «un tanto judaico». A la referencia de César Barja a «la noble, ascética y peregrina figura de Valle-Inclán» Baroja replica con irritación: «Yo no le noté que tuviera tipo noble ni ascético...» Poco contento con el tratamiento que él mismo ha recibido de manos de los críticos, Baroja generaliza con pucheros de niño mimado: «Cuando hay que hablar mal de un tipo me sacan a mí, y cuando hay que repartir los elogios me dejan a mí a un lado.» Su propia descripción de Valle frisa con el naturalismo: «Valle-Inclán no era hombre de cara bonita, ni mucho menos; tenía restos de escrófula en el cuello. La nariz, un poco de alcuza; los ojos, turbios e inexpresivos; la barba, rala y deshilachada, y la cabeza, piriforme, y, sin embargo, para muchos era algo como un gigante y hasta como un Apolo... llegó a convencer de que tenía una cara correcta, una barba espesa y una voz tonante». Una cita más—teniendo presente que Baroja es autor de una obra intitulada *Judíos, comunistas y demás ralea*—bastará para mostrar que no exageraba de ninguna forma cuando confesó: «Yo reconozco que tenía un fondo de antipatía física y moral por Valle-Inclán». Durante la segunda guerra mundial numerosos individuos lograron escapar del holocausto nazi cruzando la frontera francesa a España. Sobre este éxodo escribe Baroja como testigo de vista: «En las proximidades de Hendaya, buscando el pasar la frontera, había lo menos diez o doce mil automóviles, unos detrás de otros, y, entre éstos, si no la mitad, la tercera parte eran de familias judías. Entre ellos había tipos que yo no sé si sería la mayoría *rabinos,* que parecían de la familia de Valle-Inclán. El *mismo* color, la *misma* mirada, las *mismas* barbas y la *misma* expresión desafiadora.» Pero había más que una antipatía física y moral entre ellos. Baroja añade que existía también «una antipatía intelectual», que explica de la siguiente manera: «él [Valle-Inclán], con razón o sin ella, temía que el mejor día, o en la mejor ocasión, yo hiciera algo que estuviera bien, y yo, con motivo o sin él, no tenía ese temor. ¿Por qué? Principalmente, porque yo creía que su idea de la novela y del estilo era radicalmente falsa, y que no podía llevar más que a obras amaneradas y sin valor. Cualquiera, al oírnos hablar, hubiera pensado: «Valle-Inclán es el que se cree seguro y Baroja vacilante», y no había tal. Así resultaba, que él leía mis libros cuando aparecían, y yo no leía los suyos, porque, dadas sus premisas, yo estaba seguro de que no me podían gustar».

Tras estas palabras late la insinuación literaria—las insinuaciones morales e intelectuales son bien transparentes, para no hablar del morboso rencor que denuncian—de que Valle-Inclán pudo haber plagiado algunas de sus obras. Anteriormente había mencionado con mal disfrazada indignación que le habían acusado «en un periódico de provincias de tomar la frase de «Viva la bagatela», de Valle-Inclán, cuando yo fuí el primero en exhumar ese grito del abate Swift». Para complicar las cosas un tanto y para confirmar que Baroja no es infalible, pese a la primera frase de sus *Memorias:* «Yo no tengo la costumbre de mentir» (como si esto fuese alguna garantía de que siempre dijera *la verdad* en vez de una versión bastante subjetiva y parcial de ella), nos encontramos con que en 1947 Azorín reclamaba para sí la expresión «viva la bagatela» y daba a entender que Valle estaría pensando precisamente en él cuando la usó en *Luces de Bohemia.*

En realidad, no fue ésta la única ocasión en que le acusaron a Valle-Inclán de haberle plagiado a Baroja. En 1949, José A. Balseiro creyó comprobar que un pasaje de *Tirano Banderas* tenía «un precedente directo, indiscutible, en el libro I, capítulo VI, de *Las inquietudes de Shanti Andía.*» Pero se ha demostrado últimamente en la *Nueva Revista de Filología Hispánica.* XIV (1960), páginas 73-88, que una obra preterida de su amigo Ciro Bayo *(Los Marañones),* además de las crónicas de Francisco Vázquez y Toribio de Ortiguera, fue su fuente de inspiración para el epílogo de *Tirano Banderas.* Sin embargo, no es del todo imposible que Valle-Inclán tomara alguna frase de las obras de Baroja.

Para las cuatro *Sonatas* de Valle-Inclán se han buscado influencias en las obras de Eça de Queiroz, Chateaubriand, Zorrilla, Maeterlinck. Casanova, D'Annunzio y Barbey d'Aurevilly. Valle mismo indicó—con su perpetuo deseo de confundir y desorientar a los críticos—que tenía en mente las *Doloras* de Campoamor mientras escribía las *Sonatas.* En otra ocasión afirmó que un episodio de la *Sonata de estío* estaba inspirado en *Los bandidos de Río Frío,* de Manuel Payno, una interminable novela mexicana por entregas. Pero esta confesión la hizo Valle en una conferencia ante la Escuela Preparatoria de la Universidad de México, sin duda por procurar complacer a su auditorio.

Que yo sepa, nadie hasta ahora ha mencionado las novelas de Baroja como posible fuente de la cual pudo haber sorbido Valle alguna materia prima para sus *Sonatas.* Imaginar que Valle-Inclán pudo encontrar algo—hasta una frase—para la exquisita y cincelada *Sonata de primavera* en una de las novelas de Baroja parece inconcebible. No obstante, voy a demostrar cómo una frase capital, que ocupa una posición destacada en la *Sonata de primavera,* viene de un pasaje insignificante de las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox.*

Un hecho bien conocido y manoseado por la crítica es que las novelas de Baroja están entre las más densamente pobladas de la literatura del siglo xx. Están llenas de aves de paso, de esos personajes que aparecen fugazmente, en un encuentro casual, y luego, sin más, desaparecen. En la novela de Silvestre Paradox, presenta Baroja a un tipo estrafalario llamado Rams que pasa por un escritor de gran promesa, siendo de verdad un andrajoso entre varios, «la mayoría de ellos solemnísimos golfos de profesión». En su única aparición en la novela, Rams hace la siguiente declaración insólita:

—¡Oh!—añadía Rams, con sonrisa amable de señorita de mostrador y unos ojos de loco. —Yo soy narcisista; mi *epsicología* [sic] es muy complicada. De no ser lo que soy, quisiera ser confesor de princesas.

En la *Sonata de primavera*—como todos recordarán—el Marqués de Bradomín, vuelto a la «realidad» tras un ensueño amoroso sobre María Rosario, confiesa descaradamente:

«En lo más florido de mis años, hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas.»

¿Sería puro azar que Baroja y Valle-Inclán coincidieran en la frase *confesor de princesas?* Creo que no, y por varios motivos. Primero, examinemos el texto (o los textos) de la *Sonata* misma. La primera edición, publicada en 1904, nos depara una pequeña sorpresa, ya que no figura en ella la frase *confesor de princesas.* En cambio, la oración que nos interesa reza así:

«En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas para poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, confesor de reinas y de emperatrices.»

En la edición de 1907 y en una edición posterior publicada sin fecha en Santiago de Chile se encuentra aún *confesor de reinas y de emperatrices.* Por fin, en las ediciones de 1913, 1922 y 1928, leemos *confesor de princesas,* la frase que ha impresionado a tantos críticos y de que han servido nada menos que para definir la personalidad del Marqués de Bradomín. Pero ¿qué había tras este cambio? Hay varias posibles contestaciones. La primera explicación que se nos ocurre es que *confesor de reinas y de emperatrices* fue la tentativa inicial de Valle de disfrazar la frase que le había tomado a Baroja. Otra solución nos proporciona el mismo Valle-Inclán: «Cuando corrijo las galeradas me suelen advertir: «Faltan unas líneas, o hay una línea más corta o más larga, o sobran unas palabras para cerrar la página...» y yo, por complacer, hago las correcciones necesarias para que, tipográficamente, resulten bien los capítulos y finales de párrafo». Y la verdad es que *confesor de princesas* (con sus letras mayúsculas) es una expresión estilística y tipográficamente más impresionante, más rica en asociaciones perversas, en resonancias de amor ilícito. E indudablemente ofrecía un final de párrafo y de capítulo más dramático y visualmente más atractivo que la difusa y menos evocadora locución *confesor de reinas y de emperatrices,* a la vez que *confesor de princesas* estaba más en consonancia con los gustos amatorios del Marqués en aquella época de su vida. Otro posible motivo por la variante—conocidísimo a todo estudioso de las obras de Valle-Inclán—es que tenía un impulso irresistible de retocar sus textos de edición en edición, añadiendo y suprimiendo palabras y frases, dando un nuevo matiz a un verbo por medio de una preposición distinta, a un nombre con un adjetivo más audaz. Nótese, por ejemplo, la feliz intencionalidad en cambiar la frase «hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas *para* poder escribir en mis tarjetas» (así en las ediciones de 1904, 1907, 1913) a «hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas *por* poder escribir en mis tarjetas», en la edición de 1922, subrayando de esta manera el motivo subyacente y emocional del acto más que su contenido consciente, deliberado, intelectual. Pero hay todavía otra explicación aun más compleja, compuesta de realidad y ficción, que me parece verosímil también.

En las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox,* a raíz de la aparición de Rams, se describe a otro personaje:

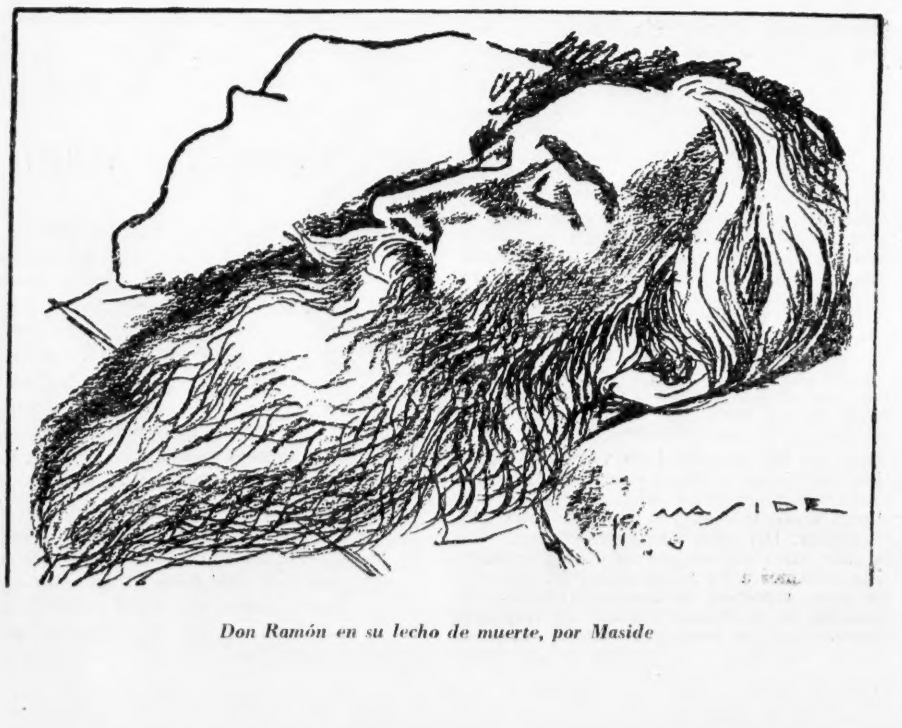
«Pérez del Corral mentía con una tranquilidad admirable, y se creía un discípulo aventajado de Machiaveli y del divino César Borgia. Ese era el adjetivo que empleaba al hablar del célebre príncipe. Tenía una memoria admirable, una petulancia de damisela, una soberbia satánica y, a veces, rasgos de un desprendimiento y de una generosidad de gran señor».

Es apenas necesario mencionar que en la descripción de Pérez del Corral y la confesión de Rams hay características que traen a las mientes sus semejantes en el Marqués de Bradomín y en Valle mismo. De verdad, todos los rasgos de los dos personajes barojianos. narcisista, mentiroso, memoria admirable, petulancia, soberbia satánica, rasgos de un desprendimiento y de una generisidad de gran señor, todos se han atribuído en una forma u otra a Valle-Inclán y, después, en las *Sonatas,* al Marqués de Bradomín. Aun la frase «divino César Borgia» aparece en la *Sonata de primavera* y en un cuento temprano de Valle llamado *Beatriz.* El nombre de César Borgia figura también en la *Sonata de otoño* y la *Sonata de estío* y, lo que es más importante, había de ser una referencia frecuente en la conversación del Valle.

¿No es posible, pues, suponer que Baroja estaba parodiando el *modus vivendi* de Valle, su credo literario y el movimiento modernista en sí, al cual se sentía y se declaraba muy hostil? Como recuerda en varias ocasiones en sus *Memorias:* «Una persona con la que he convivido mucho tiempo, a pesar de estar muy pocas veces de acuerdo con él en cuestiones literarias, era Valle-Inclán». Además, unos años antes de la publicación de las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), el 7 de noviembre de 1898 para hablar concretamente, Valle había actuado en *La comida de las fieras,* de Benavente. Según Fernández Almagro, sólo le faltaba a Valle «forzar humorísticamente un poco las líneas de *su propio carácter*» para hacer su papel, ya que había de ser un poeta «de los llamados *decadentes, estetas* o *modernistas*». El papel fue de reducidas proporciones, pero suficiente para presentar una caricatura de un nuevo modo literario. Fue Valle-Inclán, creo yo, y este «nuevo modo literario de ser», los que satirizaba Baroja en los susodichos pasajes de su novela.

Y Valle-Inclán, con suprema ironía, con infalible buen gusto, se vengó de Baroja, sacando la frase *confesor de princesas* del olvidado pasaje de sátira novelística que había dirigido contra él y los próceres de su credo literario. Primero la disfrazó como *confesor de reinas y de emperatrices,* mas luego, con audacia picaresca, decidió usarla en su forma original, dándole un nuevo sentido y una posición destacada en su propia obra, demostrando, otra vez, que la originalidad no es más (ni menos), que una manera inédita de combinar materiales trillados o exóticos para formar una totalidad nueva. Valle-Inclán, con su divina mano de nieve, su prodigioso «hálito de personalidad», supo arrancar a las viejas cuerdas otra melodía única e imperecedera.

(*) Publico aquí, sin aparato erudito, parte de un trabajo que se leyó en inglés ante la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese ,reunida en San Diego, California, los días 28-30 de diciembre de 1960.



Don Ramón en su lecho de muerte, por Maside

EDITORIAL GREDOS

BENITO GUTIERREZ, 26. - TELEF. 2 43 12 23

MADRID (8)

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Director: Dámaso Alonso

NOVEDADES

JOAN COROMINAS: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Tela, 330 ptas.

DÁMASO ALONSO: *Góngora y el Polifemo.* 2 vols. 160 ptas.

JOAQUÍN CASALDUERO: *Espronceda.* 70 ptas.

STEPHEN GILMAN: *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid».* 50 ptas.

FRANK PIERCE: *La poesía épica del Siglo de Oro.* 110 ptas.

REEDICIONES

EMILIO ALARCOS LLORACH: *Fonología española.* 3.ª edición, aumentada y revisada. 80 ptas.

AMADO ALONSO: *Estudios lingüísticos. Temas españoles.* 3.ª ed. 90 ptas.

— *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos.* 2.ª ed. 90 ptas.

Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.° aniversario. 3 vols. Precio de suscripción: 900 pesetas.

VALLE-INCLAN O LA ANIMACION DE LO IRREAL

por MANUEL DURAN

Todo renacimiento—ha señalado Azorín—empieza por una influencia exterior, que con su presencia inquietante y sólo a medias asimilable viene a revitalizar un cuerpo histórico casi inerte. En el Renacimiento italiano la sociedad cristiana del siglo XV queda turbada por la intromisión de ideales trovadorescos, clásicos y neoplatónicos. La generación de Valle-Inclán queda sometida a dos influencias muy dispares, incluso antagónicas, en todo caso difícilmente conciliables. Por una parte, los ideales estéticos del modernismo; por otra, la sensación—no intelectual o artística, pero no por ello menos aguda o influyente—de la crisis histórica y social del «antiguo régimen» hispánico del siglo XIX.

La sensación de crisis engendra, como es sabido, una postura renovadora frente a la estructura tradicional de sociedad y de ideas establecidas. Pero el esteta y el crítico social raras veces consiguen entenderse: los miembros de la generación de Valle-Inclán parecen dividirse en dos bandos, uno buscador de la belleza (Juan Ramón, Valle-Inclán), otro en pos de la renovación social o ideológica (Unamuno). Las tendencias se mezclan, alternan, pero raras veces quedan combinadas armoniosamente: el propio Ortega, en la generación siguiente (y en quien Juan Marichal señalaba recientemente rasgos de estilos modernistas) se quejaba de que el público resbalaba sobre sus metáforas sin comprender sus ideas.

La situación, relativamente sencilla en esquemas, a vista de pájaro, se complica considerablemente cuando nos acercamos a un autor concreto. A Valle-Inclán, por ejemplo. ¿Es el Valle-Inclán de las *Sonatas*—tan cuidadosamente analizadas por Alonso Zamora Vicente—el mismo de los esperpentos y de los deformadores espejos del Callejón del Gato de que nos habla Pedro Salinas en su *Literatura española siglo XX*? Si examinamos por encima el mundo compacto, terso, perfumado y erótico de las *Sonatas* y lo comparamos con los gestos agrios, los colores acres y las voces entre chillonas y cascadas de, por ejemplo, *Viva mi dueño*, una primera conclusión—provisional—, a la que no es fácil resistir, será que Valle-Inclán se ha transformado, que ha cambiado de método y de objetivos. En términos cinematográficos, el Valle-Inclán de las Sonatas nos hace pensar no en Bardem—a pesar de ser el realizador de la película—, sino en el Visconti de *Senso*. El de *Viva mi dueño*, en cambio, nos recuerda algunas películas expresionistas alemanas, o una fantástica e imposible película histórica interpretada por los hermanos Marx.

Claro está que la cuestión del enfoque, de las distancias, es muy importante. Los personajes de *Viva mi dueño* parecen enfocados desde primeros planos. Se les ve el maquillaje y lo granuloso de la piel. En las *Sonatas*, en cambio, Valle-Inclán guardaba las distancias, hacía poéticos *travellings* hacia el fondo de largos salones vagamente iluminados; la luz era tamizada y discreta, y las figuras se destacaban aureoladas, realzadas por el juego de luces y distancias. Sartre—y no es el único—ha visto bien la importancia de las distancias en la creación literaria. En entrevista reciente (Revista «Universidad de México», febrero 1961) señalaba precisamente este problema: «¿Qué es un escritor digno de ser calificado de tal? Es aquel que crea una cierta distancia con respecto a lo observado; aquel que no tiene la nariz metida en las cosas; aquel que no repite lo que es conveniente que los periódicos repitan. Es aquel que trata, en una obra, de presentar las cosas con cierta perspectiva que permita contemplar su totalidad.» Pero añade: «Contemplada esa totalidad por el escritor mismo, ocurre que se vea conducido a decir 'no' ante cosas que, inicialmente, debían llevarlo a decir 'sí'.» La actitud del primer Valle-Inclán es, ante todo, poetizadora, creadora de valores plásticos y líricos, y, por lo tanto, «positiva»; el Valle-Inclán de los esperpentos parece empeñado en despojar al pasado de sus misterios, sus ricas vestiduras, la nobleza implícita en el paso del tiempo y la dignidad de lo histórico; es, por lo tanto, «negativo». ¿Será ello debido a que en la famosa definición de que fué objeto, «eximio escritor y extravagante ciudadano», la segunda parte de la definición, el *ciudadano*, extravagante, quizá, pero en todo caso atento a la vida política y a los aspectos deleznables del pasado, que la generación del 98 exponía despiadadamente, empezaba a dominar al *escritor* empeñado en crear belleza?

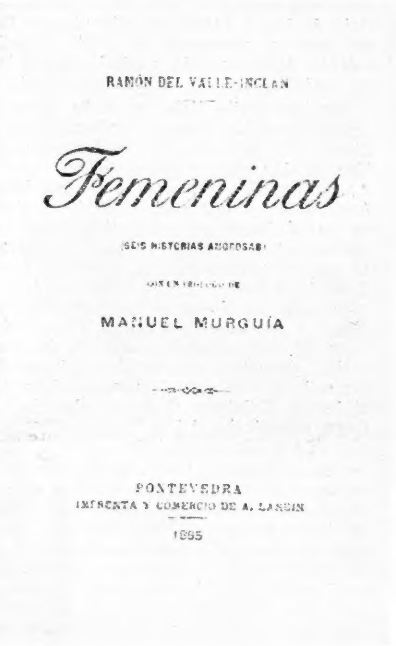
Muy posible. Y, sin embargo, persisten ciertas dudas. Por ejemplo: ¿no era forzoso que el modernismo desembocara en algo parecido al esperpento, con tal que el escritor modernista estuviera dotado de cierto sentido del humor? Este era precisamente el caso de Valle-Inclán; y lo mismo ocurre con un poeta argentino que no tuvo gran cosa que ver ni con la generación del 98 ni con Primo de Rivera. Nos referimos a Leopoldo Lugones y a su *Lunario sentimental*. ¿No hay, acaso, en esos poemas, indudablemente derivados del modernismo, una clara actitud irónica y crítica, ciertos evidentes deseos de sorprender al lector, de irritarlo incluso? Los recursos líricos del modernismo están ahí maravillosamente aprovechados, pero para fines bien distintos. Lo que antes era sublime se convierte en exagerado y absurdo. Como el modernismo quería a toda costa llegar a ciertos límites, era bien fácil hacerle dar un paso más y obligarlo a caer en la exageración. Los personajes de los esperpentos son también—para volver a los paralelos cinematográficos—como los actos de una vieja cinta que quizá, en su tiempo, tuvieran la impresión de expresar lo sublime, y que, sin embargo, dan al espectador—al lector—la idea inevitable de que están «sobreactuando»: exagerados, violentos, distorsionados, con ritmos rotos y disonancias de conducta y lenguaje que llevan a quien los ve al borde de la risa. Al borde únicamente, pues por una parte la energía de que están imbuídos los personajes, y por otra ciertos rasgos no plenamente humanos y autónomos que poseen, nos impiden asimilarlos a hombres y mujeres reales, que habrían sido los objetos de nuestra hilaridad. Nos sentimos confusos, sobrecogidos ante un arte que, al animar lo irreal, al acercarlo a nuestros ojos nos muestra también, al mismo tiempo, los hilos con que lo va moviendo.

Pero pasemos a los textos. Quizá ellos nos permitirán justificar nuestra idea central: que, a pesar de las apariencias, la técnica de los esperpentos, de la segunda época de Valle-Inclán, y en particular de *Viva mi dueño*, es hermana de la de las *Sonatas*. Veamos, ante todo, lo que dice Valle-Inclán acerca de sus *objetivos*, y de la *distancia* a que pretende colocarse de sus temas para conseguir sus propósitos. El propio Valle-Inclán ha definido admirablemente el estilo modernista de su primera época como «una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad». Pero para ello, en lugar de acercarse a las cosas, conviene alejarse de ellas. Proust se encargaría de mostrar qué poca cosa es un beso frente al deseo, la ilusión o el recuerdo de un beso. Y en *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán aconseja: «sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta», frase que parece resumir toda su primera actitud. Entre el escritor y las cosas, entre el lector y las cosas hay que interponer varios velos semitransparentes hechos de literatura, de leyenda, de valores plásticos que, como decorado suntuoso, nos transportan a la atmósfera menos humana y más «manejable» de un museo. Como ha visto certeramente Enrique Anderson Imbert (*Los grandes libros de Occidente*, p. 211), «las confesiones de Bradomín son notables, no por la revelación de experiencias íntimas, sino por la habilidad con que pisa terrenos escabrosos sin embarrarse: habilidad de bailarín de pies ligeros. Escenas de alcoba, con estilo exquisito, frío e irónico de quien está más interesado en las posturas que se reflejan en un estilo literario que en la vida misma. Rarísimas veces Bradomín analiza los pliegues de su alma, y cuando lo hace, su análisis es insuficiente porque la frase, toda encrespada de arte, llega y pasa por encima... Bradomín no aparece como un gozador de experiencias amatorias, sino como un coreógrafo de escenas amorosas. El amor como espectáculo artístico».

Danza o museo. Ritmos lentos: el ruiseñor desde su alta rama canta mientras procura ver las cosas de soslayo, enturbiados los perfiles por las doradas irisaciones de alusiones, asociaciones y presencias literarias. En la *Sonata de primavera*, por ejemplo: «las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua», y también: «con extremos verterianos soñaba»; en la de *Estío*, tras mencionar un «enredo de comedia antigua», se cita a Lot, Atala, los cantos homéricos, Carón, los poemas indios, Salambó. Y también: «Con las manos trémulas le calcé el espolín. Mi noble amigo Barbey D'Aurevilly hubiera dicho de aquel pie...» Dominan, pues, las alusiones literarias, sin que falte—sobre todo en la *Sonata de primavera*—la asociación con la historia del arte: «Eran antiguos lienzos de la escuela florentina... Y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli... El tardo paso de las mulas me dejó vislumbrar una madona. Sonreía al niño en el regazo, y el niño, riente y desnudo, tendía los brazos para alcanzar un pez que los dedos virginales de la madre le mostraban en alto, como un juego cándido y celeste.» La actitud de Valle-Inclán es perfectamente consistente y lógica, y se deriva de su premisa esencial de que lo que importa es la *sensación*, no la *verdad* (que en su ambiente esteticista, post-kantiano, relativista, ecléctico y anti-científico se consideraba inalcanzable). Para reforzar la sensación hay que asociarla con otras anteriores que el arte ha establecido ya en el lector. Así en *Un amour de Swan*, de Proust—cuya posición estética tiene numerosos puntos de contacto con el modernismo—, lo decisivo para Swan es asociar la figura de Odette de Crécy con una «obra florentina», cosa que, al ennoblecerla, la hace mucho más deseable.

La actitud del Valle-Inclán de los esperpentos nos parece ser no una ruptura frente a esta posición original, sino una sutil continuación de la misma. En *Viva mi dueño*, por ejemplo, Valle-Inclán trata un tema histórico, y muchos de sus personajes existieron realmente. Sabemos, por otra parte, que el escritor no aspira ni siquiera a la dudosa «objetividad» del historiador. Pero la forma de tratar este tema «real» se encuentra en Valle-Inclán mucho más cerca del arte de las *Sonatas* que del acercamiento más directo y *respetuoso* de Galdós. No se trata de saber si el novelista debe o no ser «objetivo»; se trata de analizar los métodos de una deliberada «inobjetividad», de una sistemática interposición entre el lector y la situación descrita de ciertas reminiscencias y asociaciones ya muy elaboradas. En *Viva mi dueño*, el material interpuesto es de origen ligeramente distinto; su función, sin embargo, es, en parte, la misma. El papel que en las *Sonatas* había quedado confiado a las alusiones poetizadoras literarias y plásticas queda ahora entregado a una transposición de elementos *teatrales:* hay en los Esperpentos en general, y en *Viva mi dueño* en particular, una elaborada *mise en scène* que al crear sus ilusiones en forma casi franca, casi inocente, nos transporta del ambiente lírico (comparable al de los cuadros de Renoir y de los pre-rafaelistas ingleses que domina en las *Sonatas*) a la desgarrada atmósfera de café-concierto, de cabaret, de Toulouse-Lautrec. Tampoco vemos «directamente» a los personajes en este caso: los vemos a través de las luces de las candilejas, a través del maquillaje, y los vemos en posturas algo forzadas, gesticulantes, como actores algo exagerados contemplados desde una primera fila.

En las *Sonatas* había aparecido ya la descripción de gestos histriónicos: «El mayordomo me dirigió una mirada oblicua que me recordó al viejo Bandelone que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza» (*Primavera*). Pero en forma mucho más incidental, menos sistemática. Lo que predomina en ellas es un ambiente de lejanía, en el espacio y en el tiempo; una bruma de historia y de leyenda. Los ritmos son lentos, como en un sueño. En cambio, en *Viva mi dueño* domina el gesto rápido y brusco, el primer plano de colores chillones, los gestos precipitados de ópera bufa, de pantomima o de melodrama: «La Marquesa, soponciada, fué conducida al tocador. El Marqués corrió turulato, refugiándose alternativamente en los brazos de unos y otros, todos en aquel momento amigos del alma...» (Libro segundo, VII). Y es significativo que el que menos se deja convencer por todas las actitudes teatrales de que está impregnada la obra es un personaje que pertenece, en rigor, a otro mundo poético, a otro ambiente literario: el Marqués de Bradomín, uno entre tantos personajes secundarios, pero que sirve con su irónica y escéptica presencia para poner de relieve lo forzado y falso de la actitud de todos: «El Marqués de Bradomín experimentaba un asombro humorístico oyendo aquellos lances de melodrama. Jugaba el Señor [D. Juan de Borbón] su papel con magnífico desparpajo. Complicando la intriga, el clérigo narigudo salióse de su rincón y cayó de rodillas ante la Augusta Persona... Don Juan, entre las luces de la consola, cruzado el pecho por una banda, con el narigudo a sus pies, tomaba una bella actitud de teatro» (Libro noveno, XII).



Primera edición de «Femeninas».
(Col. García-Sabell)

No solamente están exagerados los gestos, las situaciones, los parlamentos, sino que existen a lo largo de la obra una serie de detalles que asociamos únicamente con el teatro: las acotaciones escénicas, marcando entradas y salidas de personajes; detalles técnicos en cuanto al maquillaje y la iluminación; descripción enumerativa de trajes o efectos de guardarropía en la forma seca y concisa que utilizan los dramaturgos: «La hija de la tabernera toma un taburete y cabalga la pierna. Bata de percal, lazos azules, un aro de lacre en el pelo, pupilas de mar, labios pintados, rizos en la frente, mejillas inmóviles, con rigidez de albayalde» (1.°, XIII). «Enigmas crueles, la boca pintada en corazón, las azules ojeras, el rígido estuco de la máscara. Inicia una pirueta de cancán...» (1.°, XV). «Melania, con la flecha clavada en los aceros del corsé, salta en los medios, con una cabriola de escenario...» (1.°, XV). «La Duquesa Angela, de rosa y crema, en el primer espejo que halló ante los ojos, ensayó un bello mohín de condolencia, indispensable en aquellas circunstancias» (2.°, VII). «Abríase una puerta. Del fondo rosa y malva del tocador salía la desconsolada madama, el pañolito en los ojos, el chal de cachemira por los hombros, los anillos sobre el brazo del Pollo Real. La Marquesa se dirigía a las habitaciones de su hijo. Toda la capilla de fieles amigos dábale asistencia y consuelos. La obertura de la gran escena apagaba las voces y las pisadas, mantenía atentos los ánimos» (2.°, IX). «En el fondo de una galería, el piano de cola destacaba su teclado con la solfa en el atril y las bujías encendidas. Unos guantes olvidados en el musiquero, una puerta entornada, un rumor apagado de voces, contenían como en potencia magnética los espectros de una escena que acababa de ser abolida. Se abrió la puerta entornada, y apareció un vejete oralino, condecorado con una banda...» (9.°, XI). «La Marquesa Carolina, oculto el rostro en los almohadones, sollozaba nerviosamente con los hombros, como las primeras damas de la Comedia Francesa» (2.°, VIII). Señalemos como rasgo esencial la gran diversidad de situaciones dramáticas, que el autor va alternando hábilmente. A veces creemos hallarnos ante un coro de una ópera de Verdi («La cuadrilla ministerial, con elocuentes murmullos, loaba el cante del señor Marforí», 1.°, II), otras veces domina lo popular: romances de ciego, canciones infantiles (libro octavo, VIII; libro segundo, XXI), o aparecen las inconfundibles melodías de la *Verbena de la Paloma* (2.°, II).

En toda evolución hay, a la vez, cambio y permanencia. Se cambia desde cierto punto de partida, y de acuerdo con cierta intención fundamental, original. En *Viva mi dueño* cabe encontrar numerosos aspectos en que la técnica de las *Sonatas* reaparece casi intacta. Por ejemplo: el empleo de alusiones estrictamente literarias. Solamente que en este caso se trata de literatura «inferior»: folletines románticos, a los cuales se alude en numerosos pasajes que sería prolijo citar. Y también aparece aquí la nota plástica: sólo que esta vez en lugar de los prestigiosos pintores renacentistas italianos nos hallamos frente a grabados novecentistas mucho menos refinados, y que corresponden a una versión española de las populares obras gráficas producidas en Epinal durante todo el siglo pasado y que con frecuencia representaban imágenes belicosas y bizarros generales a caballo entre apretadas filas de soldados: «Al General Prim, las ratas palaciegas se lo figuraban siempre a caballo. A caballo, cubierto de polvo, con batallones pronunciados... El general Prim tenía puesto sitio a Palacio: Caracoleando, recorría las filas de sus batallones: Arengaba con un brazo en alto: Intimaba la rendición de la guardia» (1.°, VIII). Finalmente, en ciertos momentos el paralelo es quizá demasiado preciso: «Bajo los miradores reales se desliza, coro de líquidas voces, la verde fábula del Tajo.» Y Valle-Inclán, consciente de su nuevo punto de vista, se apresura a corregir el efecto demasiado lírico unas líneas más allá: «Bajo los miradores reales, el río sacaba fuera mucho más del pecho, y sólo por escrúpulo de la luna no descubría las vergüenzas» (1.°, XI). Con lo cual consigue un doble objetivo: la velada alusión literaria, que satisface su postura inicial, y la despoetización de la misma, tal como conviene a su nueva actitud.

Muchos pueden haber sido los factores que impulsaron a Valle-Inclán a adoptar como modelo artístico, como molde impuesto a la vaga realidad «objetiva» de su segunda época, el teatro. Por una parte, parece evidente que fue siempre hombre dramático, profundamente interesado en el teatro como género literario, y en la dramatización de su propia vida: en su caso, como ocurre con Lope, es difícil saber dónde termina lo literario y empieza lo vital, tan profundamente se hallan combinados en cada una de sus vivencias. Por otra parte, la inclusión de elementos teatrales «técnicos» (luz, maquillaje, descripción de gestos, notas que parecen preparadas para un director de compañía teatral, o visiones que son como fotos de primer plano de los actores durante su trabajo) en lo que esencialmente es una novela, tiene indudables consecuencias artísticas: continuidad con la primera época (pues tan *disfrazado* queda el personaje maquillado, iluminado en forma espectral, y gesticulando, como el personaje envuelto en un halo de lejanía y un nimbo poético), y al mismo tiempo diferencias esenciales: el dinamismo, lo desorbitado de los gestos, la proximidad misma a gestos y disfraces, desembocan en la despoetización y la actitud crítica, propia del 98. Es decir: Valle-Inclán cambia, pero desde dentro, sin dejar de ser quien era antes. El despego de toda su generación frente a la literatura del siglo XIX es, quizá, uno de los motivos que le impulsan a escoger como forma artística impuesta a sus personajes—desde fuera—una actividad y un ambiente apenas literarios, apenas artísticos: el de actores, traspuntes, bambalinas, decorados. La literatura como tal—folletín o melodrama—aparece, pero convertida siempre en materia prima para el despliegue de elementos teatrales en que una idea algo abstracta e irreal—la vida como farsa o tragicomedia, como ópera bufa o melodrama, la vida como teatro, y en especial la vida de España en el siglo XIX como apicarada y grotesca comedia—se anima, se hace concreta, se convierte en arte convincente, a veces mucho más esencial y convincente, a pesar de que «enseña la trampa» a cada paso, que la inmensa mayoría de las novelas realistas del siglo pasado.

EDICIONES GUADARRAMA, S.L.

Lope de Rueda, 13

MADRID

LA MAS IMPORTANTE

HISTORIA DEL MUNDO CONTEMPORANEO

Acaba de ponerse a la venta el tercero y último tomo de esta magna obra del profesor Jean R. de Salis. Se trata realmente de un libro único. Con amplitud de datos, con la documentación más escrupulosa, en forma imparcial y objetiva, nos va contando el gran historiador suizo cuanto ocurrió en el mundo desde 1870 a nuestros días. Es, tal vez, el siglo más importante de la Historia, al menos para nosotros, por ser sus postreros protagonistas. Todo en él ha sufrido cambios convulsivos. Se hundieron fuertes imperios y tenemos ante los ojos el alborear de un mundo nuevo.

Nadie ha narrado todo esto con el rigor, la amplitud y la amenidad de Jean de Salis en esta obra fundamental y única.

Está dividida en la forma siguiente:

TOMO I: 1871-1904: *Los fundamentos históricos del siglo XX.* 924 págs. 104 ilustraciones y 14 mapas.

TOMO II: *El ascenso de América. El despertar de Asia. La primera guerra mundial.* 915 págs. 98 ilustraciones y 8 mapas.

TOMO III: 1919-1945: *De Versalles a Hiroshima.* 1.063 págs. 91 ilustraciones y 11 mapas a todo color.

Dos profesores españoles, Carlos Seco y Mario Hernández Sánchez-Barba, escribieron amplios apéndices para cada uno de los tomos sobre *España en la época contemporánea* e *Iberoamérica en la época contemporánea.*

Precio de los 3 tomos, encuadernados en tela, lomo piel: 1.500 pesetas.

ULTIMAS NOVEDADES:

JEAN CASSOU: *Panorama de las Artes Plásticas contemporáneas.* Traducción de Juan Antonio Gaya Nuño. 800 págs. 74 ilustraciones en huecograbado, 4 en color y 21 dibujos en el texto. Encuadernado en tela: 450 ptas.

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española contemporánea.* 2.ª ed. Con un apéndice bibliográfico de Jorge Campos. 2 tomos. 1.200 páginas. 64 ilustraciones en huecograbado. Encuadernado en tela: 500 ptas.

ARNOLD HAUSER: *Introducción a la Historia del Arte.* 543 págs. 65 ilustraciones en huecograbado. Encuadernado en tela: 250 ptas.

DÁMASO ALONSO: *Primavera temprana de la literatura europea.* Lírica, Epica, Novela. 260 págs. 7 ilustraciones fuera de texto. Encuadernado en tela: 125 ptas.

CONCHA ZARDOYA: *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos.* 728 págs. Encuadernado en tela: 250 ptas.

D. PÉREZ MINIK: *Teatro europeo contemporáneo.* 541 págs. 36 ilustraciones en huecograbado. Encuadernado en tela: 250 ptas.

CARLOS PARÍS, LEGAZ Y LACAMBRA, etc.: *Introducción al pensamiento marxista.* 255 págs. 70 ptas.

PROXIMAS NOVEDADES:

ARNOLD HAUSER: *Historia social de la Literatura y el Arte.* 2.ª ed. 2 tomos profusamente ilustrados.

A. ROUSSEAUX: *Panorama de la Literatura en el siglo XX.* Con un apéndice sobre «Las literaturas hispánicas del siglo XX», por Antonio Vilanova. Con 32 ilustraciones en huecograbado.

FEINER TRÜTSCH, BÖCKLE: *Panorama de la Teología actual.* Con 16 ilustraciones en huecograbado.

JOSEPH LORTZ: *Historia de la Iglesia.* Con 16 ilustraciones en huecograbado.

MARIO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA: *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el siglo XX.* Con 32 ilustraciones en huecograbado.

ERNST VON AXTER: *Introducción a la Filosofía contemporánea.* Traducción y apéndice bibliográfico por Felipe González Vicen.

OBRAS Y PAPELES DE KIERKEGAARD

I. *Ejercitación del Cristianismo.*
II. *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio.*

Traducción directa del danés por Demetrio G. Rivero. Son los dos primeros tomos, que aparecerán, en septiembre, de una empresa de grandes ambiciones. Una tras otra irán apareciendo todas las obras de Kierkegaard, clave del pensamiento moderno, en espléndidas traducciones del danés.

EL MVNDO DE LO

NOVELA

CARSON, Mc Cullers: *Frankie y la boda.* **Barcelona, Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, 1960.**

La novelista americana Carson Mc Cullers, ya conocida de los lectores españoles por su *Balada del café triste,* publicada en esta misma colección, presenta ahora un relato largo, *Frankie y la boda,* sencilla narración en apariencia que muestra las ilusiones de una niña de doce años—Frankie—ante un suceso tan importante para ella como es la boda de su hermano mayor y la honda decepción sufrida posteriormente al no cumplirse nada de lo que esperaba. El argumento, en síntesis, es sólo esto y parece muy poca cosa para extenderse hasta las trescientas páginas de que consta la novela. Pero el profundo análisis psicológico que Mc. Cullers muestra de la crisis que Frankie, en plena pubertad, está sufriendo, en esa extraña edad indefinida en que todavía no se es mujer—y por lo tanto el mundo de los «mayores» es tabú en su mayor parte—, pero tampoco se es niño, es mostrado maravillosamente, con una lucidez incomparable. Todas las sugerencias del mundo externo son examinadas por Frankie con una mirada peculiar, llena de una problemática de transición que no encaja con ninguna de esas brillantes aristas de ese mundo externo pleno de confusas llamadas incitantes. La vida, tan como Frankie la imagina, más que la ve, se le abre ahora totalmente para que escoja lo mejor y más agradable de ella, en clara ruptura con el «absurdo» mundo de la niñez, que cree ya lejano. La soledad de Frankie, tan real, y su irreal ensoñación, como maravilloso elemento consolador, forman los dos únicos asideros de su existencia, mientras espera la boda de su hermano y no deja de hacer planes y más planes. Después de esta, y superada la crisis, Frankie se adapta desencantada y dócilmente a la oscura cotidianidad de su ciudad natal...

Con un estilo lleno en todo momento de sugerencias, de exacto realismo y casi mágicas insinuaciones, con verdadero estilo poético en las descripciones (*«Era como si las cuatro paredes de la cocina la estuviesen contemplando, y como si la sartén colgada de la pared fuera un gran ojo redondo y vigilante». «Era la hora en que las formas, en la cocina, oscurecían y florecían las voces. Ellas hablaban despacio y sus voces se abrían como flores, si los sonidos pueden parecer flores y las voces florecer»*), Carson Mc Cullers da una soberana lección de técnica y estilo literarios, mostrando la intimidad del alma de Frankie de forma apasionante para el lector. Colabora de forma decisiva la perfecta exposición del agobiante verano en la pequeña población sureña.

Con esta nueva obra, Carson Mc Cullers se muestra al lector español como uno de los novelistas americanos más importantes de la hora actual. Y la Biblioteca Breve se apunta un nuevo acierto editorial Lo único de lamentar son algunas incorrecciones de la traducción, que afean el texto innecesariamente.

José R. Marra-LOPEZ

GURMENDES, Carlos: *Mientras esperamos.* **Barcelona. Pareja. El reloj de Sol, 10. 1961.**

No ha tratado Carlos Gurmendes de escribir un simple relato testimonial, sino de novelar en el aspecto más puro y tradicional del término: es decir, contar una historia que nos entretenga, apasione o haga reflexionar. Sin embargo, por apoyarse en una época vivida por él y recrearse en la pintura de un ambiente, al que da aliento, su narración tiene interés, aparte de lo puramente imaginativo o novelesco, como evocación de unos tiempos idos y por los que transcurrió una etapa de su propia juventud. Nos lo da a entender él mismo en una introducción, donde vierte acentos de nostalgia y meditación, y que nos prepara a encontrarnos con el grupo de estudiantes asistentes a la Universidad madrileña en los años que antecedieron a la guerra.

Carlos Gurmendes, uruguayo, en cuyo servicio diplomático se halla actualmente en Holanda, trasciende su cariño al Madrid en que estudió, en breves, instantáneas, captaciones del paisaje urbano, del otoño en la Casa de Campo, pero sobre todo en el casi no descrito ambiente que acompaña a sus protagonistas.

Pensiones, cafés como la Granja del Henar, la «cacharrería» del Ateneo, estudios, de artistas, etc., son los escenarios sucesivos de un relato en que las pasiones y la preocupación por los problemas que la vida muestra, en inquietante perspectiva, ocupan el lugar más importante. Como fondo, condicionando las inquietudes y reacciones de los personajes, pero sin formar un fácil paralelismo, los acontecimientos a que fue llevada España en la primavera de 1936. La guerra viene a significar el fin de una etapa en la vida de todos ellos.

Carlos Gurmendes, que ya nos dio otra novela, *Serenidad,* donde también novelaba una realidad alzando el vuelo de la creación literaria desde una apoyatura en lo real, da un gran paso adelante con esta nueva obra, más rica en personajes, más densa en psicología y más amplia en la pintura de un momento vivo para él, como lo fue para toda la juventud española de aquel tiempo.

JORGE CAMPOS

BENET, Juan: *Nunca llegarás a nada.* **Madrid, Ed. Tebas, 1961. 204 páginas.**

Es indudable que una de las más importantes tendencias en la novela actual es la de explorar los estados de conciencia, abandonando la intención narrativa. No se puede decir que sea un tipo nuevo de novela, ya que tenemos suficientes ejemplos a partir de Joyce y Proust, llegando hasta el «nouveau roman». También resulta indudable que este género ha producido obras maestras que no es necesario mencionar. Ahora bien, para cultivarlo se necesita una gran madurez literaria, estilística y psicológica, pues en caso contrario la novela se convierte en un fárrago de propósitos e imágenes fantasmogóricamente inconexos, que en vez de darnos una imagen descorporeizada pero real, nos da retazos más o menos penetrantes en medio de una fenomenal confusión.

Algo de ésto es lo que ocurre a Juan Benet. *Nunca llegarás a nada* está formado por cuatro cuentos largos. El que le da título al libro posiblemente sea el mejor: relato de un desesperado viaje anárquico por el Norte de Europa, con el único propósito de alejarse, alejarse sciempre de donde sea y como sea. Está relativamente bien escrito, sin jugar demasiado con conceptos ni frases, ahondando, a través de la narración en primera persona, en todo un sector social, aunque intercala historietas sin relación alguna con su propósito de escribir de acuerdo con la «corriente de la conciencia».

Los otros tres cuentos: *Baalbec, una mancha, Duelo y Después,* centrados en la imaginaria provincia de «Región», con núcleo anecdótico que recuerda vagamente los *Esperpentos,* son francamente flojos, perdiéndose en juegos estilísticos fallidos por la imprecisión del lenguaje (paréntesis de 19 líneas con triple enlace de frase en la página 198) y su escaso dominio del castellano. No sé si Benet es catalán. Aún si lo fuere, es imperdonable hablar de un tejido sobre el *canvás* de la incomprensión (p. 91), de las estatuas *equestres* (p. 96), o decir: «El viejo... lo sabía aunque sólo fuera por el hecho de que si nada *hubiera* un oído tan inconsciente como el del joven...» (p. 182), etc., sin contar las innumerables locuciones arcaizantes, despegadas de su técnica general.

En medio de este desorden hay atisbos del intento de construir una novela joven y honda, fuera de los cauces convencionales españoles. En todo caso, Benet necesita madurar y adaptar su dirección intelectualista a un mejor dominio de la técnica del lenguaje.

F. SANTOS FONTENLA

ENSAYO

MARAVALL, J. A.: *Velázquez y el espíritu de la modernidad.*—**Madrid, Ed. Guadarrama, 250 págs. + LXVI ilustr., 1960.**

El nuevo libro del profesor Maravall, escrito y publicado simultáneamente a la celebración del centenario de Velázquez, demuestra, como era de esperar, su erudición e información acerca de toda la temática velazqueña, de la Historia de la cultura y del pensamiento.

Velázquez y el espíritu de la modernidad es una obra dividida en varias etapas, no por la artificiosidad de rotular un nuevo capítulo cada determinado número de páginas, sino porque éstos corresponden a divisiones establecidas netamente por el autor como necesarias para llegar a la *Conclusión,* breve y concisa, especie de estrambote de rúbrica tras los cinco capítulos, el último de los cuales viene, aunque sólo en cierto modo, a ser el resumen de lo expresado anteriormente. Pero, desde luego, en la concepción del libro era necesaria la *Conclusión* a modo, repito, de rúbrica final.

Inicia Maravall su estudio con una introducción en la que expone su deseo de no hacer crítica ni Historia del Arte, sino Historia del Pensamiento. En efecto, no se trata de una obra crítica, especialidad que no es la del autor, sino de un retrato individual (Velázquez) y cultural (la teoría de la Pintura antes, durante y después del Barroco), fundado en amplia bibliografía crítica, histórica y filosófica, y empleando en torno al tema central lo referente a él desde Platón a Kant, junto con destacados críticos contemporáneos del pintor y del autor.

Es posible que lo más penetrante sean los apartados *Un cambio histórico en la significación de la pintura* y *La pintura y la posición social del individuo en el Renacimiento* (ambos en el capítulo I), en los que se traza con gran precisión la enorme transformación experimentada en beneficio de la libertad de creación del artista, así como la ampliación del número de personas en relación pasiva con él al adquirir por primera vez un «público», en el sentido más lato de la palabra. También deben mencionarse los apartados *El espejo y el cuadro* y *El paso a la doctrina de la creación artística,* en el capítulo IV, en donde se traza, partiendo de lo ya expuesto, toda una historia del reflejo como sistema pictórico, opuesto a la tensión analizadora y a la creación dinámica a partir de una Naturaleza determinada

LOS LIBRO

SIGUE EL AUGE

IGNACIO ALDECOA:

FRANCISCO GARCIA PAVON:

MAS de una vez he hablado en estas mismas columnas del auge actual del cuento español, que, escasamente cultivado en los años treinta, y algo más en los cuarenta, ha renacido en todo el ruedo ibérico con inusitado fulgor a partir sobre todo de 1950. A esa resurrección del cuento español no fue ajena, por cierto, la Colección INSULA, que en aquella década publicó media docena por lo menos de libros de cuentos o relatos de indudable calidad e interés, cuyos autores se llamaban, y se llaman, Julián Ayesta, Francisco García Pavón, José Antonio Muñoz Rojas, José Corrales Egea, Juan Ruiz Peña y Alonso Zamora Vicente, entre otros. Por los mismos años se creaban premios para cuentos o libros de cuentos—el Sésamo, el Leopoldo Alas—y se iniciaban tímidamente algunas colecciones que dieron cauce a las nuevas oleadas de jóvenes narradores, cultivadores del cuento y el relato breve. A ellas viene hoy a unirse la nueva colección que edita Taurus y dirige Ignacio Aldecoa, y que se propone **testimoniar literariamente la realidad española actual.** ***En la pasada Feria del Libro lanzó ya sus tres primeros volúmenes. A dos de ellos,*** **Caballo de pica,** ***de Ignacio Aldecoa, y*** **Cuentos republicanos,** ***de Francisco García Pavón, quisiera dedicar mi comentario de este mes.***

Caballo de pica ***es el cuarto libro de relatos de Ignacio Aldecoa, autor, además, de tres novelas, una de las cuales—*****El Gran Sol*****—obtuvo hace años el Premio de la Crítica. El título de este nuevo volumen de cuentos,*** **Caballo de pica,** ***encierra cierto simbolismo. Se trata de echar una mirada no exenta de piedad al tercer protagonista en el ruedo ibérico: el hombre que pierde siempre, y que, olvidado y humillado, pasa por la vida oscuramente, cumpliendo, bien o mal, su modesto tercio sin gloria, como el pobre caballo en la plaza. Generalmente, ese amargo oficio del tercer protagonista es desempeñado en todas partes por el sufrido pueblo bajo, al que siempre toca bailar con la más fea y con cara de hambre las más veces, a pesar de lo cual conserva a ratos la alegría y el buen humor. Es el pueblo que desfila por la tierna «Balada del Manzanares», que abre el volumen. O el que no puede sooprtar la soledad, como en el conmovedor relato «Aunque no haya visto el sol». En casi todos los cuentos de*** **Caballo de pica** ***hay como una crispación dolorosa del sufrimiento humano, visto en una criatura hundida por el hambre o la soledad, la impotencia o el miedo, cuando no por el puro amargor de la vida. Y ello es lo que presta una trémula emoción a piezas como «La despedida», o «Hermana Candelas», o «Las piedras del páramo», entre otras que destacan por su sobrio patetismo, su estilo conciso y ceñido, y ese dominio de la prosa en que es maestro Aldecoa. A veces le basta al autor una palabra o una frase, que sugiere más que describe, para revelarnos el drama oculto del personaje, como la llamada de la telefonista en «Hermana Candelas», o el traslado del preso en «Patio de armas». Pero no todo es doloroso en los relatos de este libro. No falta en él la nota de humor, en la deliciosa narración «La espada encendida», en que un ingenuo alcalde decide acabar con las «cochinadas» y atentados a la***

LIBROS

Ignoro, por cierto, si el profesor Maravall conocía ya, mientras escribía este libro, el estupendo folleto de Lafuente Ferrari *Velázquez o la salvación de la circunstancia* (Santander, 1960), pues apunta en diversos apartados de los capítulos II y III una divergencia con la teoría del profesor Lafuente de que Velázquez es el primer gran maestro que pinta «las cosas como son y no como deberían ser». Para Maravall, Velázquez es, por el contrario, no un sintetizador de la realidad, sino un dialéctico de ella. Pero en todo caso, este sería un tema para analizar con mucha más extensión.

El libro se lee con agrado, está bien documentado, como decía antes, y las ilustraciones que acompañan al texto se ajustan a él magníficamente. (¡Qué lástima que haya tenido que imprimirse en blanco y negro!) No es nuevo decir que Velázquez es verdaderamente un hombre moderno, pero sí lo es considerarle uno de los «fundadores del mundo moderno». Y esto es lo que, paso a paso, pretende demostrar este libro. La idea es interesante y debería dar juego entre nuestros historiadores de la cultura y el pensamiento.

F. SANTOS FONTENLA

ESTUDIOS LITERARIOS Y LINGÜISTICOS

CASTRO, Américo: *La peculiaridad linguística rioplatense y su sentido histórico.* Segunda edición muy renovada. Taurus, Madrid, 1961, 150 páginas.

Cuando, en 1941, apareció en Buenos Aires la primera edición de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, se desencadenó una serie de ataques, violentísimos algunos, contra Castro y las ideas defendidas en su libro, sin que los que lo hacían blanco de sus iras se diesen cuenta que las palabras de Castro no encerraban ningún encono contra la Argentina, sino que eran la expresión, apasionada tal vez, de su preocupación por el desbarajuste lingüístico en Buenos Aires, manifiesto en esa jerga que ha venido en llamarse habla rioplatense. Claro que no todos los comentarios que suscitó el libro fueron negativos; sin embargo, un año más tarde publicó Castro, en la revista bonaerense *Nosotros*, el artículo *Unas palabras complementarias* (incluído ahora en este volumen), para salir al paso de las reacciones provocadas por su ensayo, cuyas páginas «no pretendían ni atacar ni enojar, sino proponer una posible y honesta interpretación de la historia fuera de las apreturas convencionales». Confesaba Castro haber escrito aquel ensayo «más para ver claro en una zona esencial de la historia hispanoamericana, que por la inquietud filológica, porque no juzgaba urgente cultivar formas de ciencia desvitalizada». Porque *La peculiaridad linguística del rioplatense* no es, como puede sugerir su título, un estudio lingüístico del «desorden» y «desquiciamiento», con palabras de Castro, en que ha caído el idioma castellano en la región del Plata, sino un intento de explicación de aquel fenómeno dentro de la conocida concepción histórica del autor.

Nada mejor, para comprender esto, que la lectura del sabroso Prólogo escrito especialmente para esta segunda edición, y en el que Castro justifica su postura, pareciéndole aún, a los veinte años de publicada la primera edición de este libro, que el tema del lenguaje rioplatense es «más interesante como síntoma de un funcionamiento vital que como fenómeno estrictamente linguístico». Esto se aclara más si tenemos en cuenta la idea tan cara a Castro de que para ser entendidos los hechos humanos han de aparecer habitados por un designio y una disposición de vida, y recordar toda esa serie extraordinaria de libros y estudios cuya pieza esencial es sin duda alguna *La realidad histórica de España.*

Por todo ello, la lectura de *La peculiaridad linguística rioplatense,* cuya actual edición contiene, además, un apéndice *En torno al «Facundo» de Sarmiento,* no ha perdido nada de su valor e interés y continúa siendo acicate de fructíferas meditaciones, aunque el lector no comparta siempre todas sus ideas.

J. ARES MONTES

SCHULMAN, Ivan A.: *Símbolo y color en la obra de José Martí.*—Madrid. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 1960.

La valoración literaria de Martí crece en los últimos tiempos. Su papel, en relación con el Modernismo, tan importante en el desarrollo literario de la América Hispana, se estima más trascendente y ligado a su desarrollo. De precusor ha pasado a situársele como iniciador, de elemento marginal a figura esencial—«el primero y más grande de los creadores de esta época», ha escrito recientemente Federico de Onís—, de poeta coincidente o extrañamente avanzado respecto al movimiento modernista a consciente renovado y teórico, aunque asistemático, de un nuevo modo de sentir y ver la poesía.

Una de las pruebas está en muchas de sus imágenes, que fueron luego incorporadas al acervo de numerosos modernistas. No sólo la predilección por los colores azul, blanco y violeta, sino el empleo del color con el sentido de parnasianos y simbolistas, que desarrolló en construcciones impresionistas y expresionistas.

Schulman recoge una definitiva aserción de Juan Ramón Jiménez: «Darío le debía mucho; Unamuno, bastante; y España y la América española le debieron en gran parte, la entrada poética de los Estados Unidos...» «...Lo que le dio [Martí a Rubén] me asombra hoy que he leído a los dos enteramente. ¡Y qué bien dado y recibido!»

Ivan A. Schulman ha realizado un profundo análisis de la simbología martiana siguiendo la técnica de la moderna estilística—y dentro de ella los estudios de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño—en busca de su función y sentido, llegando a penetrar la psicogía de Martí.

La convicción a que nos conduce es que su simbología no es algo accesorio o simplemente un elemento estético de su obra, sino que se arraiga en el mundo creador de Martí. Deduce su idealismo—proclamados por su vida y muerte—y la combinación de renovación y tradición hispánica, que darían por resultado «el arte cromático, musical, armonioso y extremadamente personal», que ya hemos visto, en palabras de Juan Ramón, continuarse en Rubén Darío y toda la tendencia modernista. Ya en 1925, Federico de Onís terminaba así su presentación de Martí: «Su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces.»

JORGE CAMPOS

BIOGRAFIA

GIMENEZ FERNANDEZ, M.: *Bartolomé de las Casas,* t. 2.º, *Capellán de Carlos I. Poblador de Cumaná (1517-1523).* Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1960.

Al hacer la reseña en esta revista del primer volumen de esta biografía, publicado en el 53, hicimos notar el rigor científico que le da el número extraordinario de documentos que el autor maneja, y que cimentan sus conclusiones. Nada cabe oponer a la solidez de éstas, a pesar del apasionamiento con que el libro está escrito y que el mismo autor reconoce en un prólogo, en el que no sólo lo justifica, sino en el que afirma su necesidad. Si en el primer volumen se estudiaba la actuación de Las Casas en la Corte del Rey Católico y durante la regencia de Cisneros, aquí le vemos moverse en la del nuevo rey, desde que desembarca en Tazones hasta que zarpa de La Coruña, ya comenzada la rebelión de las Comunidades, y luego en Valladolid, cerca de los regentes, y en Sevilla y Santo Domingo, preparando la penetración pacífica en Cumaná, cuyo completo fracaso le llevaría a profesar en la Orden Dominicana. Se trata de un Las Casas que aún no había adquirido la cultura filosófica, teológica y jurídica que muestra en sus obras, y cuyo certero instinto político le lleva a adoptar actitudes posibilistas que son las únicas que podrían permitirle realizar sus propósitos en un medio hostil, que acaba por hacerle capitular en puntos esenciales y del que al final trata de evadirse.

Muy interesante es la detallada pintura de la Corte de Carlos I y de lo que el autor, muy acertadamente, llama sus clanes; agudísimo es el análisis de las causas del levantamiento de las ciudades y de su fracaso frente a la Corona. Aunque sólo sea un tema tocado tangencialmente, muy atinadas nos resultan sus observaciones sobre lo precario de la unidad española en aquellos momentos. Vigorosos son sus retratos de muchos de los personajes con quien el biografiado hubo de tratar y cuyo roce le proporcionó el extraordinario caudal de experiencia humana que ayudó tanto a la plasmación de su personalidad. A pesar del tono noblemente apologético, no trata el autor de ocultar las flaquezas de su personaje, sino sólo de explicarlas, lo que al echar nueva luz sobre él, nos permite ver mejor sus buenas cualidades, entre las que destaca su tenacidad, paradójica causa de su claudicación y de ese fracaso que le lleva al claustro, del que saldría luego tan fortalecido por el estudio y la meditación. Muy grande nos parece la habilidad de Giménez Fernández para el estudio de esas flaquezas y debilidades cuya trama forma el cañamazo sobre el que vemos bordar a la historia. Hasta qué punto ello determina los cambios de frente, la claudicación de Santo Domingo y lo que el autor llama la segunda conversión de Las Casas es aquí analizado y explicado con penetración sicológica sólo igualada por la diligencia en el acopio y el estudio de los documentos, conocidos o inéditos. Digamos, para terminar, que muchos de ellos son reproducidos fotográficamente y que al fin del libro encontramos varios apéndices y hasta seis índices, lo que facilita mucho su manejo. No dudamos que este volumen será tan discutido como el anterior y como estamos seguros lo serán los siguientes, en los que veremos a un Las Casas cada vez más seguro de sí mismo y de su doctrina y a un Giménez Fernández cada vez más lúcido en sus análisis del alma humana y de las causas de los hechos históricos.

ENRIQUE MORENO BÁEZ

POESIA

CELAYA, Gabriel: *La buena vida.* Publicaciones de La Isla de los Ratones. Santander, 1961.

¿Qué quiere decir *la buena vida*? Simplemente, la vida. Siempre fue Gabriel Celaya partidiario de vivir, como exultancia sin investigaciones. En sus últimos libros, especialmente en *Para vosotros dos,* la acogida del vivir la anulación del problema de la muerte, destacan y enuncian una solidificación de su postura: *La buena vida.* Título extraño, como tantas cosas de Celaya, y epatante; la buena vida no es buena ni mala. Celaya, en el título, ha hecho una concesión a los valores establecidos. El poeta sigue las flechas indicadoras de un relativismo de tono rosa y esperanzador. Celaya y Gloria Fuertes me parecen los dos poetas más relativistas de nuestra actual poesía; quizá sea la poetisa madrileña la que se encuentre en mejores cercanías de Heráclito, con olores de avanzadas primitivas, cambiantes, cosmológicas. Celaya acude al hombre; su finalidad es, antes que nada, antropocéntrica, aunque sospecho que su antropocentrismo acabe con la muerte del hombre, sin destino de eternidad. Pero esas son apreciaciones mías, discutibles y cualquier día echadas por tierra al impulso de la futura poesía del vasco.

La buena vida: conversaciones entre Lázaro redivivo, Marta, María y un Doctor que ordena y sobrepasa los diálogos, hasta impulsarnos a pensar que sea la imagen de algún Dios en exclusiva. Los caracteres de Marta y María no los deformó el poeta, sólo los alargó desde su simbolismo. Lázaro sí es una creación de Celaya, como que puede tomarse por él mismo.

El libro abunda en excelencias verbales, algunas bellísimas; en cierta ocasión dice María: *Lázaro, ¿no recuerdas? / Solíamos salir por el oro del bosque / buscando hongos y vincas; y todo era pretexto, / mientras Marta cuidaba del orden de la casa, / para sentir, felices, la locura del viento.* Pero no es en la forma, tan espontáneamente macerada de belleza, donde hay que buscar los resultados, ya que el poeta ha cuidado durante todo el libro de que sea entendido su mensaje, su recomendación. En síntesis, el hombre debe sustentarse en la real, en lo evidente, en *lo vivo—de un detalle encendido.* «Realizándose», la vida adquiere para el hombre su entero sentido. No existe paganismo en *La buena vida*; lejos está Lucrecio, incluso el tan a la mano Rubén Darío de *El poema del otoño.* Cuando Lázaro, recién devuelto por la tierra, afirma: *Sólo vivo el momento,* pregona el puro sentir, nunca el animal sentir. María y Lázaro estallan de alegría; Marta se pende de lo mínimo cotidiano, de lo «mortal». La eternidad de María y Lázaro es la calidad primera de las cosas. El Doctor conforma a los tres—también a Marta—, pero al final se elevará a la sonoridad de la vida. *Tras el muro no hay nada. Pero aquí, ¡qué misterio!*—responde Lázaro a las demandas, minadoras, de otro mundo. No quiere «mendigar trasmundos». A Lázaro—a Celaya—le bastan las verdades que toca o huele, y se erige en representante de la generalidad real: el pueblo, que *sabe a bueno,* y que pide la vida, la buena vida. El libro es, sobre todo, ético. Si Celaya no cree (y lo confiesa aquí) en la moral, todo el largo poema está escrito bajo el presupuesto de una ética personal y existencial, que acoge a la vida como un gran desorden de belleza y de alegría.

MANUEL MANTERO

INDICE

de artículos y trabajos aparecidos en

INSULA

1946-1956

RECOPILADO POR CONSUELO BERGES

Catálogo, por orden alfabético, de todos los artículos, comentarios y reseñas bibliográficas publicados en los 121 primeros números de la revista.

Más de 7.500 trabajos reseñados. Una guía indispensable para consultar el resultado de once años de continuidad en la tarea crítica y bibliográfica de examinar la producción literaria española y extranjera.

114 páginas Ptas. 70

Los suscriptores de INSULA pueden solicitarlo al precio de 60 ptas.

DEL MES

por JOSE LUIS CANO

GE DEL CUENTO

OA: «CABALLO DE PICA»

ON: «CUENTOS REPUBLICANOS»

moral de la población en el parque del pueblo. Este relato prueba hasta qué punto Aldecoa sabe tocar con maestría todas las cuerdas del cuento, logrando la atmósfera y el diálogo adecuados para cada una. Así ocurre también en el estupendo relato que cierra el volumen y que le da título «Caballo de pica», en el que hay visibles ecos del **Ruedo ibérico** ***valleinclanesco. Es la breve historia, que termina en drama, de una típica juerga flamenca. El simbolismo del volumen se hace más patente en esas páginas que dan relieve al destino cruel del tercer protagonista de la juerga, que sólo sirve para tocar amargas palmas y aguantar el hambre y la burla.***

* * *

Francisco García Pavón se reveló hace unos años como un magnífico cuentista en sus **Cuentos de mamá,** ***que editó en 1952 la «Colección Insula». Posteriormente publicó García Pavón otro libro de relatos,*** **Las campanas de Tirteafuera** ***(1955), y una novela,*** **Cerca de Oviedo.** ***En los*** **Cuentos de mamá** ***continuaba el autor una tradición del mejor realismo español, en el que a veces injertaba, como ocurre en los mejores momentos de nuestra picaresca, una nota macabra de humor negro, y agrio son pueblerino, tal en los dos estupendos relatos*** **La chacha Ramona** ***y*** **La muchacha de casa,** ***que son ya piezas de antología. En su nuevo volumen de narraciones,*** **Cuentos republicanos,** ***el ambiente de gran poblachón manchego—inequívocamente Tomelloso, ciudad donde nació y creció el autor—es el mismo que ya había logrado en*** **Cuentos de mamá,** ***y la nota de humor negro, en la línea del más puro y descarnado realismo español, incluso con algún rasgo escatológico, se continúa ahora en varios relatos admirables, como «Juanaco Andrés, el que llegó de México», y sobre todo «El entierro del ciego», para mí el mejor relato del libro, un alarde de realismo popular y un magistral ejemplo del goyismo hispánico (o mejor, del solanismo).***

Como en **Cuentos de mamá,** ***en estos*** **Cuentos republicanos** ***el autor evoca un mundo infantil y capta esa sorpresa y encuentro del niño con el universo extrañísimo de los mayores. En algunos de esos cuentos—de aquí el título del volumen—el narrador recuerda sus experiencias infantiles a la llegada de la segunda República española, y la brava y a ratos implacable lucha de los niños republicanos de un colegio monárquico en el pueblo de Tomelloso, escenario de la mayoría de los cuentos. Los varios cuentos cuya acción tiene lugar en el colegio de don Bartolomé, forman una crónica divertida, que encantará al lector, sea monárquico o republicano. García Pavón es un maestro en el arte de evocar un mundo infantil y sorprender la increíble voracidad con que el niño contempla y sorbe todo lo que le rodea, máxime si se le ha prohibido. Y en su voracidad, el niño—al menos los niños que desfilan por estos*** **Cuentos republicanos**—***no suele distinguir lo bueno de lo cruel, lo tierno de lo feroz, como puede comprobar el lector en «El hijo de madre», o en «Servandín», o en «La frescachona». Pero en medio de esos cuentos entre crueles y divertidos, nos sorprende un cuento conmovedor, uno de los mejores del volumen: «Paulina y Gumersindo». En suma, un estupendo libro de relatos, y una alegría ver cómo el cuento español crece firme y jocundo.***

DIALOGO CON EL QUE SE FUE

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

por JAVIER BUENO

LE complace el «don Ramón». Si me atreviera a decir «Valle» como lo hace «Azorín», él me lanzaría, desde el lugar desconocido donde se encuentre, una mirada iracunda y me trataría de «incenzato», apóstrofe pronto a salir de su boca. Siempre me intimidaron las centellas disparadas por sus ojos a través de las antiparras con montura de celuloide negro, que él decía ser carey.)

Lo he encontrado cuando salía del Ateneo. Caminaba hierático. Imagen de la altivez con algo de demoníaco.

Cuando me acerco, simula no conocerme. Siempre el gesto interrogativo, cargado de insolencia. No sólo conmigo, con todos.

—Zaludo a uzted—contesta secamente a mi «Buenas tardes, don Ramón».

—¿Me permite que le acompañe un trecho?

Asiente con un ademán que expresa indulgencia.

Caminamos silenciosos. Yo voy buscando la punto del hilo para tejer el diálogo. No la encuentro. Es decir, tengo muchos cabos, pero ninguno se me antoja bastante fino.

Es el propio don Ramón quien me saca del titubeo. Cabía suponerlo así. Allí donde don Ramón está, todos los demás son oyentes. Porque no tolera la interrupción y porque lo que cuenta, verdad o mentira, no permite reposo al interés. El interés le sigue cuando viaja en un bergantín, cuando manda un escuadrón, cuando está a punto de ser prior...

—¿Sabe usted lo que pensaba hace un momento en la cacharrería? Que he nacido demasiado tarde—dice don Ramón—. De haber nacido en el siglo XVII llevaría espada al cinto en lugar de un bastón. O en el XVIII, época en la que todavía tenían privanza la galanura y el bien decir. A pesar de Alcalá Galiano y del duque de Rivas, el XIX ha sido ramplonería, zafiedad. Y el XX, vulgaridad, plebeyismo.

—Habla el marqués de Brandomín—me atrevo a decir en tono halagador.

—Que ha tenido la malpocada idea de abandonar su pazo. No totalmente ni para siempre. Allí están muy hondas las raíces de mis antepasados. Madrid es nada fértil en ingenios. La hidalguía se detuvo en el Guadarrama; luego, de un salto, un solo hidalgo se plantó en La Mancha.

(Don Ramón exclama: «Desfile de beocios. Procesión de pazguatos.» Debe aludir a las personas que nos cruzan.)

Nos encaminamos hacia el café de camareras, en la calle de Alcalá, frente a la Academia de San Fernando. En este café sirven Amparo, cuya «espetera» dilata la nariz de Miguel Nieto, y Juanita, a la que Ricardo Baroja llama Juanita la larga, no en homenaje a don Juan Valera, sino porque la muchacha es espigada como un carrizo. Las esposas y las novias que sufren de celos han echado una maldición al café. Los maridos y los novios entran en él a escondidas.

El viento hace flamear la manga pendiente del hombro puntiagudo. Don Ramón la sujeta con un ademán que tiene algo de caricia.

—¿Es usted pariente de Manuel Bueno? —pregunta.

—Alguien lo cree. ¿Para que desmentirlo? El director de *El Liberal* me ha admitido como redactor, convencido de que Manuel Bueno es mi tío.

—¿Es usted fámulo de don Alfredo, el engolado?—y luego de una pausa, añade don Ramón—: Espero que el apellido no lleve a usted por la senda de su pariente postizo, la que conduce al fondo de reptiles.

—Ahí va Benavente—digo, a fin de acallar el rencor de don Ramón, rencor que supongo reverdecido por el bamboleo de la manga.

—Vea usted cómo se empina sobre sus tacones. Cree que ha subido a lo más alto con la tramoya de *Los intereses creados*, saqueo de la comedia del arte italiano. ¿Hase visto desfachatez que iguale a la suya? ¡Invocar a Molière y a Lope para dar a entender que sigue los pasos de los gigantes!... Un poco de culpa nos toca: sirvió para derribar la bambolla de Echegaray. La bambolla cayó por tierra. Nada se ha construído sobre el cascote. El teatro no existe. Benavente hace cosquillas en la barriga burguesa; Galdós presenta el ridículo esperpento de *El abuelo;* Linares Rivas se ufana de lanzar flechas contra la gente bien, flechas que son de cartón.

Ya hemos llegado a la calle de Sevilla. El café de camareras está cerca. Don Ramón se me va a escapar sin que yo haya podido hacerle esta pregunta: ¿A qué personaje español va su admiración? Cabe suponer que alguno se libre de su severidad. Formulo la pregunta agachando la cabeza, como quien afronta un chubasco.

—Hernán Cortés—contesta don Ramón—. Hombre de guerra y de seducción. Espinazo de acero. El Cid pliega la rodilla delante de un rey mentecato. Hernán Cortés está siempre erguido. Es el soberano de la campa. No hace una ofrenda a Carlos V; le hace un regalo. El regalo de un mundo.

Envalentonado, doy un paso más:

—¿Qué opina usted de la metempsicosis? Imagino el alma de Hernán Cortés transmigrada a la persona de usted.

—Las sectas religiosas son grotescas. Soy cristiano. No a la manera que lo es Unamuno. Unamuno es politeísta, más bien bideísta: Dios y él.

A hurtadillas desmenuzo la indumentaria de don Ramón. Traje negro, roído, recepillado. La chalina se esconde detrás de la barba, como avergonzada de tirar a verdinegro. El traje da la impresión de estar vacío, como la manga, superflua. La misma magrura de Don Quijote. Y la magrura es visible en la mano, la única mano que hace pensar en la hoja digitada.

Hemos llegado ante la puerta del café de camareras. La mirada de don Ramón perfora los vidrios. A la derecha, mediada la sala, hay una mesa y, en torno a ella, están los habituales contertulios: Ricardo Fuente, Luis Bello, Romero de Torres... Y una cabeza ultramediterránea: Santiago Rusiñol.

Don Ramón queda un momento indeciso. Ha pasado el dedo del corazón por el bucle de la cinta pendiente de los anteojos. Don Ramón desiste de entrar. Emprendemos la marcha en dirección opuesta a la que seguíamos antes.

—La bohemia es grotesca—refunfuña don Ramón, mientras acaricia su barba en hebras de seda de dos madejas: la blanca y la negra—. Postura francesa—dice irritado don Ramón—. Hacer de la miseria un oficio con muestra a la calle. ¡Ah! ¡La pobreza digna, como la del hidalgo de raída capa!

—Creo que es en *Sonata de otoño* donde un chico dice: «el que sabe ser humilde está bien en todas partes». Y usted comenta la frase: Era una réplica calderoniana.

—En la humildad hay grandeza—dice don Ramón.

—Ahora, el siervo de la gleba se rebela.

—Justo es pedir cuando falta pan. Pero sin vociferaciones. Los gritos me hieren como guijarros.

—La realidad presente es forcejeo, pelea entre los que tienen y los que no tienen. La literatura, ¿debe ser ciega y muda?

—¡La realidad! ¿Qué es la realidad? No veremos la montaña si el artista no traza la línea. El poeta descubre el movimiento interior del mar. Hay peleas y peleas...

—Las de aquí y las de los hombres de *Tirano Banderas.*

—Los de *Tirano Banderas* juegan a la vida y a la muerte. Por nada.

—¿La acción de *Tirano Banderas* pasa en Méjico?

—Una parte del botín que me traje de aquellas y otras tierras.

—¿Estuvo usted allá largo tiempo?

—El tiempo es tiempo, no es corto ni largo. La medida del tiempo es subjetiva. Quizá fueran años. No consulta el calendario quien se embriaga de pulque y asiste a la riña de gallos. Rubén Darío dice que soy un guerrillero. Me aconseja que vaya a Nicaragua. Puede que algún día siga su consejo. A Nicaragua o al Perú.

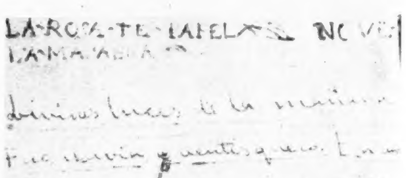
—¿Dirá usted adiós a Galicia?

—¿Cómo alejarse de Galicia, dulce manantial de lírica?

Recito con sordina:

Orbaliño, fresco nas pallas d'o día
Orbaliño, gracia d'a Virgen María.

—Orbaliño, dice don Ramón, es la lluvia pasada por el tamiz azul, la que lava el pomar.



Un autógrafo de Valle-Inclán (Colección García-Sabell.)

REFLEXIONES SOBRE UN RETABLO

por JEAN-PAUL BOREL

EN el retablo, como pintura, intervienen, generalmente, dos factores: la alegría misma de representar escenas muy en relieve, a la par que una intención moral. Lo mismo sucede en el *Retablo de la Avaricia, de la Lujuria y de la Muerte*. En el cuadro central—*El embrujado*—el acento se carga sobre el aspecto trágico, por consiguiente moral, del suceso, mientras que en las cuatro obras que le rodean el autor se deja llevar más bien por su afición a las pinturas recargadas de color.

En estas últimas escenas, la Muerte juega un papel secundario; acompaña a la Avaricia y la Lujuria, pero sin que se destaque una relación de causa a efecto. Se ve bien que Valle-Inclán, apasionado por la pintura de tipos especialmente marcados y de situaciones excepcionales, descuida un poco sus componentes éticos. Sin embargo, hay una especie de segunda intención en el interior mismo de las nociones de Lujuria y de Avaricia. En *Ligazón,* la lujuria sana de los dos jóvenes amantes se opone a la malsana e inmoral de la madre y de la alcahueta. En *Rosa de papel,* la avaricia de la madre, que se ha sacrificado por sus hijos, tiene resonancias enteramente distintas de la del padre, egoísta absoluto. Vemos bien que para el autor ninguna tendencia humana, incluso la que solemos llamar un vicio, puede ser mala en sí misma. Lo que es inmoral es la manera como nosotros vivimos nuestros defectos; la preocupación moral no va sobre los actos, sino sobre la economía interna de los personaje, sobre las relaciones esenciales que establecemos entre nosotros y nuestra pasión. La avaricia y la lujuria—como la muerte por lo demás—no son sino ocasiones que les son dadas o impuestas al hombre para acceder al plano ético.

El cuadro central, esta maravillosa «tragedia de las tierras de Salnes», no hace más que confirmar esta primera visión. Si hay una especie de maniqueísmo en *El embrujado,* éste no se encarna en dos individuos o en dos grupos, de los que uno representaría el bien y otro el mal. Los dos principales adversarios humanos, en la medida en que la Galana y don Pedro son verdaderamente humanos, aparecen a primera vista como monstruos de egoísmo. Ninguno de ellos puede personificar el Bien, cualquiera que sean las simpatías que se adivinen en el autor. Por lo demás, ninguno de ellos triunfa. Si la lucha entre el viejo labrador y la joven termina con la victoria de esta última, es solamente en la medida en que ésta encarna a la Muerte; en efecto, como mujer, ella también pierde totalmente. Pero la conclusión va más lejos que todo lo que hemos encontrado hasta ahora. La identificación de la Galana con la Muerte lanza sobre todo el fresco un resplandor terrible, su verdadero resplandor. Cuando aúllan los tres perros blancos, el espectador comprende que su trágico presentimiento estaba justificado: el drama no se representaba entre individuos, sino entre la Vida y la Muerte.

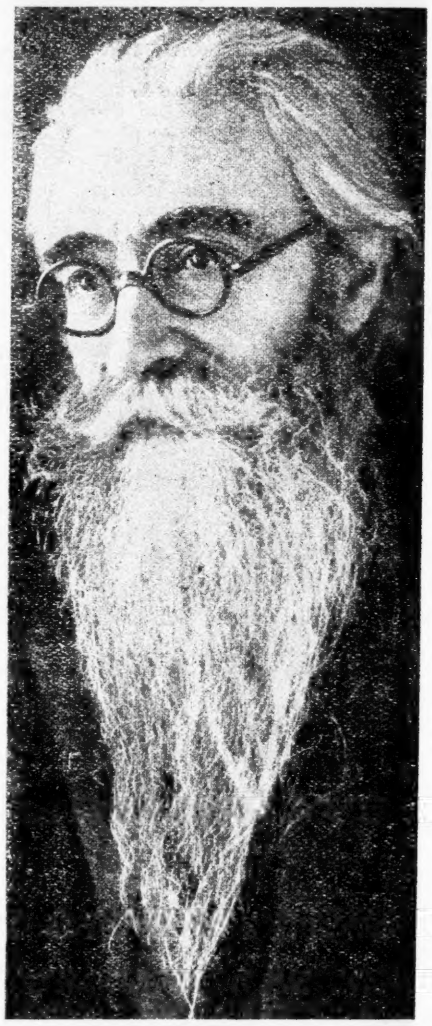
En apariencia, los protagonistas se oponían los unos a los otros, impulsados por *su* avaricia y *su* lujuria; y no es necesario insistir en que estos personajes son absolutamente concretos, liberados de todo valor simbólico. Pero, en realidad, descubrimos que son la Avaricia y la Lujuria quienes luchaban contra la Vida, en favor de la Muerte y también para *dar un sentido* a la muerte. Nadie, sino esta última, triunfa; pero si su triunfo era cierto, si todo trabajaba para ella, la tragedia conserva, sin embargo, toda su utilidad, que es precisamente la de dar a la muerte una significación concreta, la de iluminarla moralmente, según las relaciones que se establecen entre ésta y cada personaje de la obra. De igual modo que la Avaricia o la Lujuria, la Muerte no es buena ni mala en sí: espera del hombre que la valore, positiva o negativamente.

Ello explica que no haya ninguna condena en la moral de Valle-Inclán. El triunfo de la muerte planea sobre todos nosotros, este triunfo es el que caracteriza lo humano. Pero todo en él no es negativo; el camino hacia la muerte que siguen todos los personajes tiene algo de auténtico; la existencia humana es lo que lleva a la Muerte, no según el correr del tiempo, sino por una serie lógica de acciones. La Muerte es esta mujer o este hombre que encuentro, y mis relaciones con ellos son la asunción progresiva de *mi* muerte.

Hay en la experiencia que Valle-Inclán propone al espectador algo que recuerda la alternativa impuesta a Aquiles: vivir realmente y llevar en sí la muerte, o rechazar esta muerte y vegetar. El que quiere escapar a la confrontación con la Muerte—y se trata, desde luego, de la muerte total, cuerpo y alma—no es, como Anxelo, más que un fantoche sin consistencia alguna y cuya destrucción carece absolutamente de valor o de sentido.

La intención moral que se descubre en el *Retablo* es, pues, de tipo nietzscheano: más allá de la avaricia y de la lujuria, se trata de encontrar la gran soledad del hombre frente a la muerte, única situación en la cual le sea dado llegar a ser *él mismo,* salvarse, ser.

Bajo aspectos evidentemente muy diferentes, todos los personajes de Valle-Inclán, desde el marqués de Bradomín a don Juan Manuel o a Max Estrella, están sometidos a la misma regla. Lo que Valle-Inclán pinta es el drama del hombre marcado por la muerte, y que no puede ganar su vida más que ganando su muerte o, al menos, asumiéndola. La existencia es como un formidable desafío que se nos lanza y frente al cual los hombres «normales»



Valle-Inclán

o «medios» no tienen ninguna probabilidad de éxito. El individuo excepcional fracasará también, pero su fracaso tendrá algo de grandioso, de colosal, que es la única victoria que el hombre puede pretender.

Hay en ello una moral del hombre total —¿hombre superior o superhombre?—, del hombre «como ya no se hacen», que se eleva por encima de las nociones ordinarias de la ética convencional, para hacer del bien y del mal un problema estrictamente personal, que no puede resolverse más que en la intimidad, en la que el hombre se encuentra frente a su otro yo, *su* muerte.

RAFAEL LAPESA

La obra literaria

DEL

MARQUES DE SANTILLANA

Enfoque nuevo y examen en su total integridad de la creación literaria de un poeta y un hombre que encarna el ideal del siglo XV español.

Precio: 100 ptas.

Volumen XXXIII de la
Colección INSULA

★

CARMEN, 9 — MADRID

Y entonces dieron con la aventura de las dos manadas de ovejas, que tomó Don Quijote por dos ejércitos, y los describió tan puntualmente como quien lleva dentro de sí un mundo verdadero.

(Miguel de Unamuno: «Vida de Don Quijote y Sancho».)

...QUIEN LLEVA DENTRO DE SÍ UN MUNDO VERDADERO

por RICARDO DOMENECH

No sé si todavía será un secreto para los españoles que tenemos contraída una deuda fabulosa con don Ramón del Valle-Inclán y que esta deuda acaso sea superior al haber de nuestro peculio. ¿Cómo pagar a don Ramón su obra vasta y enjundiosa? ¿Cómo hacerlo cumplidamente al cabo de tan largos años de olvido e indiferencia? Ignorada por los más, la obra de Valle ha permanecido condenada a un injusto ostracismo. Y quienes no lo ignoraron—los menos—, se apresuraron a encasillarla y archivarla de tal modo que ni la casilla que esa obra habita ni el rótulo que la define guardan la más remota relación con lo que dicha obra es. Cualquier parecido obedece al buen azar. En efecto, ¿cuántas veces se nos ha presentado a don Ramón como un claro símbolo de esteta «puro» y desalmado, y a su obra como un ejemplo de retórico formalismo, de belleza modernista sin jugo ni contenido, obra artificiosa, sin personajes de verdad y sí prehenchida de títeres y máscaras, en las que está ausente todo aliento vital y humano? ¿Cuántas veces se nos ha dicho que su obra dramática era «para ser leída», nunca representada, y que su obra narrativa, puesto que no era «novela en sentido estricto», apenas revestía otro interés que el agudo ingenio de una frase o la belleza de una descripción original? De buena o de mala fe, ¿cuántas veces se ha insistido en «el personaje Valle-Inclán», supuesto «fantoche» de la vida literaria madrileña o, en el mejor de los casos, curioso ejemplar humano, «dandy» representativo de la bohemia y la excentricidad, tratándose así de eclipsar—de buena o de mala fe, repito—el valor más auténtico de su obra?

Por ventura, don Ramón del Valle-Inclán no es este Valle-Inclán de los textos de historia de la literatura ni tampoco el de las anécdotas pintorescas de las tertulias de café. Valle-Inclán es su obra, su obra vasta y enjundiosa. Quienes por primera vez penetramos en ella, ignorando lo que allí íbamos a encontrar, pero un poco hastiados de no haberlo encontrado en tantas obras y tantos escritores ya leídos, experimentamos en principio un sentimiento de alarma y sorpresa. Y fuimos desempolvando los libros de Valle, y transitamos ávidamente sus páginas, entonces muy poco transitadas. Lo que en un principio fue alarma y sorpresa, se convirtió pronto en una necesidad incitante de leer y releer la obra completa de Valle. Y bien: ¿era esa obra lo que se nos había dicho que era en los textos de historia de la literatura o en las tertulias de café? ¿Valle-Inclán, esteta «puro» y sin alma? ¿Obra de títeres y máscaras sin contenido vital y humano? ¿Teatro que no es teatro? ¿Novela que no es novela? ¿«Dandy» o «fantoche» de la vida literaria, don Ramón? Una inteligente sonrisa vale por toda respuesta.

No creo exagerado afirmar que, para muchos escritores—o simplemente lectores atentos—de la nueva generación, el conocimiento directo—temprano o tardío—de la obra de Valle, ha constituído una revelación importante. En él estaban planteados unos problemas y contestadas unas preguntas que, en unos u otros géneros literarios, se nos presentaban o se nos presentan actualmente como una cuestión grave y palpitante. Así, don Ramón del Valle-Inclán, muchos años antes, muchísimos, de que naciese en París el llamado teatro de vanguardia, del que son pioneros los dramaturgos Beckett, Ionesco, Adamov, etc., trazaba su estética del Esperpento. Pero el Esperpento contenía muchas más cosas; no sólo se adelantaba a este teatro de vanguardia, sino también a las formas del teatro épico brechtiano. Y todo ello, enraizado en los más íntimos, profundos estratos del alma española. Pues bien: algo muy parecido puede decirse de su obra narrativa. Aun admitiendo que Valle no escribiese novelas en sentido estricto—¿quién sabe, por otra parte, lo que es novela en sentido estricto?—, no cabe ignorar cuanto hay en ella de venero y posibilidades por explorar todavía. Ello sería especialmente atractivo para quienes sientan como una necesidad la renovación de la novela, bien en una dirección épica, bien en una dirección expresionista, pues barruntos para lo uno y lo otro hay en Valle-Inclán. Así, ilustremos con ejemplos, en la trilogía *La Guerra Carlista*—«Los cruzados de la causa», «El resplandor de la hoguera», «Gerifaltes de antaño»—o en *La corte de los milagros*, de la trilogía incompleta «El ruedo ibérico». Y no hablemos ya de los valores cinematográficos de las *Sonatas*, porque es un tópico hacerlo... Pero ahí están, como tantas, tantas otras cosas.

Formuladas estas consideraciones generales, que he creído necesarias, acometamos ya nuestro tema.

I

PRIMERA IMAGEN

La impresión inicial que nos produce la obra de Valle, cuando a ella tornamos a acercarnos, es la de estar ante un espeso boscaje, lleno de vida. Aún no percibimos con claridad quién habita en él, aún no hemos reencontrado sus personajes, «gente sencilla y fiera» o gente ridícula y guiñolesca, según el sitio y las ocasiones, pero ya oímos voces, gritos, lamentos y risas. De improviso, escuchamos nítida la risa de Cara de Plata: una risa «bárbara y feudal». Y el vozarrón poderoso, casi un rugido, no menos feudal, de su señor padre, don Juan Manuel Montenegro. Y los cascos del caballo que monta Bradomín, aunque no acertamos a saber todavía—quizá él tampoco lo sabe—si parte o regresa, huye o busca... o todo ello a la vez.

—¡Calla!... Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental—dice la señora Marquesa de Tor.

Repetimos para nuestros adentros: «Feo, católico y sentimental». Y: «risa bárbara y feudal». Recordamos: «rostro español y quevedesco». Y: «negra guedeja y luenga barba». Y: «funerario, bárbaro y catalán». Y: «Endrina, garbosa, tuerta, cenceña, ríe caprina y maligna». Y: «Mis manos, *distraídas y paternales*, comenzaron a desflorar sus senos»... ¡La magia del adjetivo!

Nos adentramos en el boscaje. Oímos ahora, en la distancia, un tintinear de esquilas, aunque bien puede ser un agorero lamento de almas en pena. Vemos al indio Zacarías y nos impresiona su rostro humano y terrible. Y vemos también a la Madre Isabel, que reza el rosario, un rosario cuyas cuentas no terminan nunca. Y allá, en la puerta del molino, «inmóvil como figura de retablo», una moza despide a los soldados. «Era una moza de buen donaire, con el cabello blanco de harina, y los ojos azules como el agua del río, y las mejillas llenas de un encanto campesino y solar.»

Se diluye en la distancia la moza con su molino. Ahora avizoramos un valle. Hélo aquí:

«Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua y prados cristalinos entre mimbrales. El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban contando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura, y sobre la gracia inocente de los prados, y en el tablero de las siembras, los senderos parecían las flámulas donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros...»

Por la vereda bajan, espoleando sus monturas briosas, Carifancho, Pinto Viroque y Blas de Juanes. ¡El cachicán Tío Blas de Juanes! «Iba nublada la luna y, en el recato de las bardas, se hacían un bulto el cachicán y la bisoja... Y ha vuelto la luna, que tras el nublo saca un cuerno. La molinera ríe desatándose, con garbo tuno, el pañolito del talle, sacudiéndose los granciones en los flecos. Endrina, garbosa, tuerta, cenceña, ríe caprina y maligna. La sombra del viejo, socarrona y parda, proyecta otra sombra sobre las cales del tapial: Tiene brillos lilaíles en el pecho, luces de lentejuelas, obra de un majo escapulario de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Un escapulario regalo de monjas que el cachicán, en fiestas y domingos, se reviste sobre la gala de sus prendas...»

La molinera adúltera y bisoja (qué distinta, por obra y magia del adjetivo, de la moza de «encanto campesino y solar») dice luego a Blas de Juanes:

«—Tío Barrabás, ¿qué hizo usted para despabilarse de su vieja?

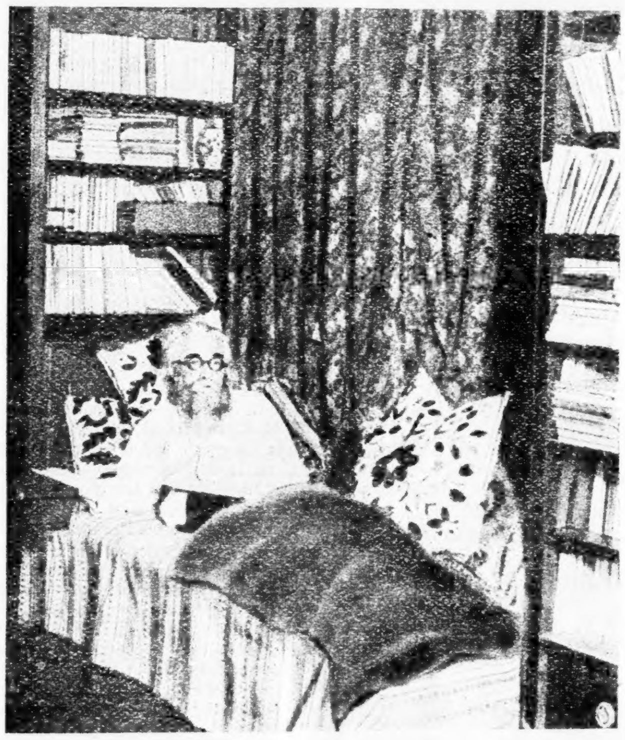
—Pedírselo a la Divina Providencia—picardea el viudo.

—¿Con alguna receta, Tío Blas de Juanes?

—Con no más que el pensamiento y el diente de la enfermedad que comía en la desinfortunada.

—No me sirve su ejemplo, Tío Juanes. Yo, si espero la obra del pensamiento y de una enfermedad misericordiosa, no me veré sin cruz en sempiternis.»

Dejamos atrás el cachicán y la bisoja. Un coro de mendigos, junto a una cancela, pide y maldice. Se lamenta Roquito de su mala suerte. ¡Y allí está Santa Cruz! «Santa Cruz volvió a caer sobre Otaín. Desde los hayedos del monte bajó como los lobos al ponerse el sol, y corriendo en silencio toda la noche llegó a las puertas de la villa cuando cantaban los gallos del alba. Llevaba consigo cerca de mil hombres, vendimiadores y pastores, leñadores que van pregonando por los caminos y serraderos que trabajan en la orilla de los ríos, carboneros que encieden hogueras en los montes y alfareros que cuecen teja en los pinares, gente sencilla y fiera como una tribu primitiva, cruel con los enemigos y devota del jefe. Aldeanos que sonreían con los ojos llenos de lágrimas oyendo cuentos pueriles de princesas emparedadas y que degollaban a los enemigos con la alegría santa y bárbara, llena de bailes y de cantos, que tenían los sacrificios sangrientos, ante los altares de piedra, en los cultos antiguos.»



Don Friolera se acaricia la frente y, de pronto, queda sorprendido. Camina trémula hacia el convento la Marquesa Rosalinda. En las reales antecámaras hace sus remilgos de piadoso breposte el Marqués de Torre-Mellada. La Reina Castiza, Lucero, Mari-Morena! Muestra su pintura cubista el Circo Harris. Cara de Plata yace con la manceba, mientras su hermano, el seminarista, cuece en un gran caldero el esqueleto que acaba de robar en el cementerio y venderá al seminario. Niña Chole se estremece en los brazos de Bradomín, mientras doblan a muerto las campanas. Por los tejados, y también por entre los olivares, las retorcidas veredas campesinas, los jardines umbríos, las cimas de las lomas, «rueda la pelota del sol».

Deslumbrada nuestra retina, entornamos los párpados. Imbuídos del color y el calor, de la atmósfera densa y el rebullir dionisíaco de la obra de Valle, nos distanciamos de ella con el propósito de encontrar una atalaya desde la cual verla serenamente, en toda su dimensión. Desde la cual comprender el mundo de esa obra que no es sino expresión del mundo propio y verdadero de don Ramón del Valle-Inclán.

II

TRAMA Y URDIMBRE DEL MUNDO DE VALLE-INCLAN

En la hora de las grandes crisis históricas —también los pueblos sufren estos periódicos abatimientos—se ponen en tela de juicio los axiomas tenidos por más respetables. Ante la crisis del 98, la gran generación de escritores fue contumaz en lo que a criticismo se refiere, como era su obligación. Por su parte, y con más impulsividad que meditación sosegada y rigurosa (1), Valle puso en tela de juicio toda la historia moderna de España (2). Según él, el «gesto ampuloso» y la «ambición» de la Castilla de Isabel y Fernando fue el origen de una España que «olvidó su ser». Esa España alcanzó su cima en el XVII, y de ella es como una bandera el teatro dogmático calderoniano, al que Valle dedicó toda suerte de improperios. Pasado el XVII, y a lo largo y ancho de los siglos posteriores, no hará España—dice Valle—sino imitar lo que fue y ya no es ni puede ser. Tal, por ejemplo, la España que a Valle le tocó vivir. Y Valle responde a la realidad española de su época con el Esperpento. «Los héroes clásicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento.» Y comenta Laín: «... el Esperpento es la deformación grotesca de una vida española empeñada en imitarse malamente a sí misma y en copiar con torpeza la civilización europea.»

El Esperpento, insinuado ya en *La pipa de Kif*, madura con toda su plenitud en *Los cuernos de don Friolera*—teatro—y en *La corte de los milagros*—novela—. La forma del Esperpento es—no hace falta mentarlo—claramente expresionista. Impecable en su forma e impecable en su contenido, el Esperpento ofrece una visión mordaz y sangrienta de la España castiza e inauténtica, de la España de pandereta, que otro gigante de esta generación de escritores, Antonio Machado, definiría como «tahur, zaragata y triste». Compartiendo el sentimiento criticista de su generación, Valle fustiga con el Esperpento los grandes mitos del casticismo mostrenco. Sexo y muerte, fanatismo y fatalismo, picaresca y señorío, falso honor y falsa honra, maledicencia e insolidaridad humana, adulación e incomprensión, son temas que invariablemente veremos repetidos en *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán*, *La corte de los milagros*, *La Reina Castiza*, etcétera, etcétera. A lomos del Esperpento cabalgan las grandes pasiones, desbordadas bien a través de personajes y ambientes refinados y sutiles, bien a través de personajes y ambientes que están en el polo opuesto, pero presentados igualmente en su grotesco perfil.

Esto es el Esperpento. Pero si con esta conclusión diésemos por terminada nuestra andadura, seguros de haber conquistado los objetivos propuestos, incurriríamos en grueso error: el error más grave—no haber comprendido a Valle—, que acecha a toda conclusión apresurada, máxime tratándose de un autor como él, extremadamente complejo. Error del que pocos se han visto libres al enjuiciar su obra. Error que podría hacernos creer todo eso de las máscaras y los títeres.

Aquí tenemos, sin embargo, un importante texto de Valle-Inclán. Si una de las vertientes de la obra de Valle es el expresionismo, sombría y vociferante visión de la condición humana y de la España castiza, hay una segunda vertiente, que ahora vamos a descubrir, y ello a través del siguiente e importante texto:

«Era nuestro romance castellano, aun finalizado el siglo XV, claro y breve, familiar y muy señor. Se entonaba armonioso, con gracia cabal, en el labio del labrador, en el del clérigo y en el del juez. La vieja sangre romana aparecía remozada en el nuevo lenguaje de la tierra triguera y barcina. El tempero jocundo y dionisíaco, la tradición de sementeras y de vendimias, el grave razonar de leyes y legistas fueron los racimos de la vid latina, por aquel entonces estrujados en el ancho lagar de Castilla.»

¿Será cierto que a cada uno nos habría gustado vivir en una época distinta a la que nos ha sido dada? ¿O será lo cierto que esa época, hecha abstracción, no es sino la imagen de nuestro propio mundo verdadero? Y la imagen de esa Edad Media de Berceo y el Arcipreste, de lenguaje nuevo y hombres nuevos también, jocunda y dionisíaca, cálida y sencilla, virgen y lozana, donde todo era posible, ¿no será acaso la imagen más fidedigna del mundo propio y verdadero de Valle?

Algo quedaba a oscuras cuando nos limitábamos a señalar la vertiente expresionista en la obra de don Ramón. A la vista de este texto, no obstante, parece como si *el sol rasgase* esa oscuridad y todo el paisaje de esa obra *se entonara de oro* hasta convertirse en un cuadro *—tierras labradas con geometría ingenua, prados cristalinos de gracia inocente—*, como aquellos *en cuyas flámulas escribían sus leyendas los viejos maestros*. Esa sencillez y este primitivismo, soñados, constituyen la segunda vertiente, la vertiente épica. Entrecruzada con la expresionista, constituyen ambas la trama y urdimbre de la obra toda de Valle-Inclán. Bien es cierto que hay piezas, por ejemplo *Voces de gesta*—teatro—y la trilogía de *La guerra carlista*—novela—, en las que esa línea épica se nos aparece en una mayor autonomía. Pero ello es excepción. Lo más frecuente es encontrar confundidas ambas tendencias, pues, a la postre, se justifican y complementan. ¿Y hay contradicción entre ellas? ¡Claro que sí! ¿Acaso no la había entre el mundo propio y verdadero de Valle-Inclán y el mundo objetivo de la realidad española de su tiempo?

Ahora, sí. Ahora tornemos a recorrer el espeso boscaje de la obra valleinclanesca. Y bien: ¿qué vemos?

(*Continuará en el número próximo.*)

(1) Acaso llegamos a comprenderle mejor cuando tenemos en cuenta que la suya fue una visión *estética* de la Historia de España, y no historiológica.

(2) Consúltese *La generación del 98*, de Pedro Laín Entralgo. Libro discutible en algunos aspectos, es, sin embargo, el estudio más serio y riguroso que se ha hecho de aquel grupo de escritores magníficos.

Reflejos menores en el espejo cóncavo

por SUMMER M. GREENFIELD

(Traducción de María Alfaro)

CUATRO *obras dialogadas* y dos *Esperpentos* escribió Valle-Inclán durante una época literaria muy fecunda, después de la primera guerra mundial (1919-22). Cada una de estas obras, sin ser propiamente *Esperpentos,* ponen ya de manifiesto la nueva estética del *Esperpentismo.* No se trata aquí del amplio uso de lo grotesco o de otras formas estilizadas de deshumanización, sino más bien de manifestaciones del procedimiento estilístico intencionadamente expuesto y al cual Max Estrella denomina *héroes clásicos* y «las imágenes más bellas», absurda y sistemática tergiversación que las refleja, como sea, en un espejo cóncavo.

En los propios *Esperpentos,* las bellas imágenes primitivas reflejadas en el espejo deformante son imágenes de España con una totalidad nacional, una España oficial de instituciones, tradiciones y personajes típicamente nacionales: el militar, que va desde el general al teniente y a los soldados rasos: el pundonor y sus diversas manifestaciones en la literatura española (*romances de ciego,* comedias de la Edad de Oro y melodramas decimononos). Luego Madrid, con su mundo de tipos: golfos, burócratas, loteros y poetas. Los reflejos de estas imágenes en el espejo de Valle-Inclán forman el vasto cuadro de una España absurda y grotesca, duramente castigada por su anormalidad dolorosa, estúpida y mediocre. Analizándola hasta el final, España es, en sí misma, el «héroe clásico» y la «imagen bella» vista en el espejo cóncavo de los *esperpentos,* desolador reflejo de una España arruinada por la mediocridad intelectual, literaria, política y social.

De las cuatro obras dialogadas escritas durante el período de la posguerra, únicamente la farsa titulada *La reina castiza* lleva en su argumento la España oficial. A pesar de que la exposición satírica de la Corte de Isabel II está escrita con la «estética sistemáticamente deformada» de la visión esperpéntica, resulta más bien farsa poética que esperpento, con su localización de tiempo y de lugar y sus fundamentales diferencias en la forma y propósito.

En la sátira de la Corte isabelina, una larga procesión de imágenes reales se exhibe despiadadamente a través del callejón del Gato sufriendo desfiguraciones que alcanzan proporciones goyescas. Un ex tabernero maneja la Corte y los tesoros reales; el jefe de protocolo y de las costumbres cortesanas es una rígida marioneta que envía cartas con amenazas de chantaje para el afeminado rey consorte. Un astuto sopista, lleno de desfachatez, portador de una misiva erótica procedente de la reina, negocia con éxito el arzobispado de Manila. El principal consejero del rey consorte es un bululú despótico llamado Ulpiano Torroba, mientras que el paladín de la reina es un vulgar chulo de Lavapiés apodado Lucero del Alba. Un tal Tragatundas es el adalid del ejército; un monstruo deforme se interesa, como todos ellos, por la cantidad que podría obtenerse a cambio de no dar a la publicidad las cartas amorosas de la reina. Damas aristócratas de la Corte, princesas y *dueñas,* aparecen como decrépitas arpías bajo los grotescos ademanes de delicadas *meninas.*

Como sarcástico preludio a esta farsa, don Ramón invoca a la musa de la danza. La coreografía compuesta para este absurdo comportamiento de la Corte está inspirada por una Terpsícore cuyas danzas graciosas y de clásica antigüedad se ven reflejadas en el espejo como giros ondulantes de cualquier bailarín de tango. La farsa también revela burlescos ejemplos en miniatura de lo heroico en la literatura clásica española. La infanta Francisca se golpea el marchito pecho por culpa de la mancha extendida sobre su inmaculado honor por el sopista y envía al heroico Tragatundas para que defienda su causa trayendo al chantajista, el cual es encerrado en un armario. Los grandes nobles de la Corte, el jorobado guitarrista Ulpiano. Tragatundas y el «mamarracho» castrense, se dedican a desafiarse mutuamente, en reto vociferante, con el fin de obtener sus respectivos derechos en el botín del chantaje epistolar. En el momento culminante de la farsa, dos *campeones* se baten en duelo. Uno de ellos es Ulpiano el incorregible, defensor de los derechos del rey consorte para sofocar «las dulces llamas del himeneo» y hacer el amor a su reina, y que pelea contra el Lucero del Alba, el manolo compadre de Isabel. La contienda de estos personajes degenera en pantomima-ballet y ambos combatientes mueren para resucitar en seguida gracias al oportuno puntapié de una azafata.

Incluso las consagradas imágenes de los modernistas, como es, por ejemplo, la belleza de la mujer, se convierten en horrible desfiguramiento ante el espejo del *esperpentismo.* El «teclado de risas» de las primeras heroínas de Valle-Inclán llega a ser real carcajada de embriaguez con que la reina «conjuga la alegría del peleón». Los lindos senos de muchas princesas de Valle-Inclán se deforman en la «pechuga» de Isabel hasta adquirir el aspecto de un «hiperbólico acordeón». La arrebatadora beldad de Rosalinda y la exótica y pálida sensualidad de las amadas del marqués de Bradomín, están contaminadas por la nueva y furiosa indignación del escritor, quien las convierte en carnalidad horrenda. Pongamos como ejemplo a la reina, distraída de sus eróticas preocupaciones por la agitación de los chantajistas.

Sale la Señora, con la papalina
puesta sobre un ojo y dando guiñadas.
Las fofas mantecas, tras la muselina
del camisón blanco, tiemblan sonrosadas.

En las otras tres obras de esta época, los personajes e imágenes reflejados en el espejo cóncavo, son principalmente literarios, hasta el punto de que existe en ellos persistentemente una parodia de temas y figuras entresacadas de la literatura tradicional. En *La enamorada del Rey,* farsa realizada a la manera del Quijote, Valle-Inclán deliberadamente parodia la fórmula tradicional del teatro español clásico. La señora, que ha sido engañada, reclama justicia y alivio para su deshonor al mismo rey. Sin duda, don Ramón se basa en una precisa figura literaria: la joven Jimena de *Las mocedades del Cid.* Una dama envuelta en negro manto irrumpe en el escenario y con grandilocuente y teatral ademán, suplica al rey que vengue su honor mancillado por las infamantes coplas del paniaguado italiano Maese Lotario:

Hasta los pies del rey rueda una dama
—negro manto, pomposos alcahuetes—
y con acentos de tragedia clama
justicia. Y tiembla el rey por sus juanetes.

El rey administra justicia decretando el matrimonio de Lotario con ella y, entonces, la señora se dirige a su mal dispuesto amado en forma altisonante, mientras el titiritero falsea su parecido con Jimena con esta poco halagadora respuesta:

La Dama del Manto

Pues de tu espada la sangrienta punta
la orfandad que me dio por bodas trueca
y en una vida nuestras vidas junta,
Jimena sabré ser. Sé tú...

Maese Lotario

«¡Babieca!»

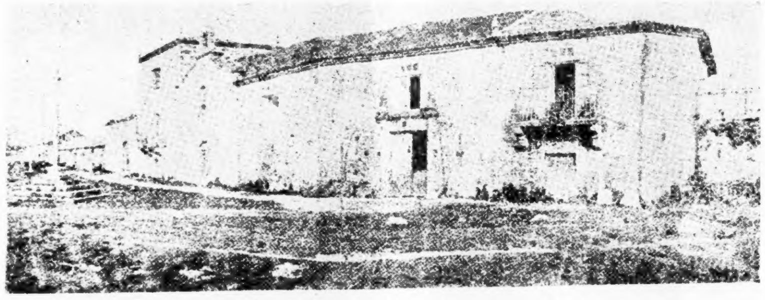
Pero, a pesar de la merced que ha otorgado a la dama, el desvergonzado Lotario va a la cárcel, mientras la señora cae al suelo en forma típicamente teatral, para ser recogida por un amante célebre:

La dama se desmaya, desgarrándose el manto,
con carcajada histérica o con crisis de llanto.
Acude Casanova por consolar sus duelos
y se la lleva en brazos arastrando los velos.

Cuando la aturdida dama encuentra, por fin, al tunante titiritero, recuerda el episodio de Jimena corriendo en persecución de su Cid a través de la planicie de Castilla.

Doña Violante
entre repentina
el pecho anhelante,
el manto en bolina,
el moño colgante.

Otro reflejo secundario del héroe clásico en el espejo de la parodia, lo hallamos en *Divinas palabras* con la descripción de Pedro Gailo, una especie de fantoche villano cuyo momentáneo dilema concerniente a su honor es un antecedente en miniatura del dilema de don Friolera. No obstante, la grotesca y fría parodia del pundonor calderoniano que rodea al sacristán gallego es una muestra de la desabrida actitud que adopta el Estrafalario en el prólogo y en el epílogo de don Friolera y que se acerca a los *romances de ciego* y al teatro del Siglo de Oro, ya que dice, entre otras cosas, que es dogmático, frío y antipático, con «toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática». En términos del *Estrafalario,* don Friolera sería la antítesis de éste, ya que toma la delantera a las «burlas de cornudos» y al «donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla» que encuentra el Estrafalario en la farsa grotesca del principio de los *Esperpentos.*



Casa donde nació Valle-Inclán.

Don Ramón describe a su desgraciado y gurrumino sacristán con frialdad y falta de humor. Muy escaso patetismo puede emanar de este frenético buscador de afectos que contempla su honor mancillado. Más bien se encuentra en él una especie de fealdad obtusa y grotesca cuando deplora la rigidez del código. Varios motivos, ninguno de ellos de noble calidad, inducen a su hermana Marica a suplicar en tonos dramáticos para que su apático hermano vengue el honor de todos. En principio, el marido cornudo adopta una actitud descreída; más tarde comienza a hacerse cargo de la situación. El código le permite que mate a su mujer, pero el asesinato no sólo le llevará a las galeras, sino que traerá consigo el pecado y la perdición. Podría también pegarla, pero los golpes le molestan y tampoco sirven para nada. En realidad, la muerte es la única solución, por lo que decide, rabiosamente, acabar con ella. Consumado el deseo de Marica, el autor le hace lamentar la suerte de su hermano con acento declamatorio y burlesco, propio de la retórica del siglo XVII: «¡En qué hora triste fuiste nacido! / ¡Ay, hermano mío, antes quisiera verte entre cuatro velas que sacando filo al cuchillo! / ¡Ay, hermano mío, sentenciado sin remedio! / ¡Cuando quieres mirar por tu honra, te echas encima una cadena! / ¡Esconde el cuchillo, hermano mío, no le saques filo! / ¡Ay, hermano mío! / ¿Por qué es tan tirana la honra, que te ordena cachear, en busca de esa mujer hasta los profundos de la tierra?»

Momentos después encontramos a un sacristán borracho y descalzo embutido en una vieja sotana, con un cuchillo de carnicero en una mano; en la otra, un vaso de vino, y vociferando: «¡He de vengar mi honra!» El alcohol le ha infundido valor y estimulado su imaginación. Debe afilar bien su cuchillo para poder llevar la ensangrentada cabeza de su mujer al Alcalde Mayor y entregarse a la justicia. «¡Ay, Simoniña—le dice a su hija—, el fuero de honra sin padre te deja!» El cuerpo a medio vestir de la muchacha despierta el deseo del cornudo borracho y la pide que venga a dormir con él. Simoniña rechaza la lascivia del padre con sarcásticas respuestas y le arroja de la cama. La escena y la breve y poco convincente parodia termina con la voz ronca del sacristán ebrio que, detrás de una mampara, suplica a su hija que no le deje solo. Una odiosa frialdad penetra la angustia del cornudo. Existe la complejidad psicológica, pero desprovista de patetismo y de compasión. Aquí tenemos, pues, una deformación grotesca del heroísmo dramático y clásico; un don García del Castañar tal como fué, reflejado en el espejo de Valle-Inclán.

El tema del honor se extiende hasta el absurdo en *Don Friolera* al reflejar a un tiempo tres imágenes en el espejo: el pundonor calderoniano, el código del honor entre los militares y el ya viejo argumento tal como se presenta en el melodrama burgués del siglo XIX por Echegaray y otros autores. La parodia del drama del siglo pasado, aunque inicialmente sugerida en una de las primeras farsas de Valle-Inclán, *La cabeza del dragón,* está mejor expresada en *don Friolera* y en *Cara de plata,* cuarta de las obras dialogadas que conciernen a este estudio. En *Don Friolera,* la infidelidad de una esposa quebranta lastimosamente la idílica situación muy de clase media; al final, el fatuo teniente de los *Carabineros* mata por error a su propia hija al apuntar a su mujer infiel. En *Cara de plata,* el autor describe una farsa burlesca del drama burgués, tema bastante extendido en la vida. Un padre de familia moribundo se despide sentimentalmente de su mujer y de sus hijos. La felicidad doméstica reside en la fiel esposa sentada junto al hogar, despiojando su cuerpo medio desnudo y gritando violentas amenazas y maldiciones a sus tres retoños, que lloriquean peleándose y rompiendo, al fin, un sucio tonel de vino. Entra el desventurado dueño de la casa, el sacristán-pelele Blas de Mínguez, enviado para morir junto a los suyos por el abad de Lontañón, que quiere humillar la casa de Montenegro. La cínica incredulidad de la familia—creen que papá está borracho—se disuelve rápidamente ante el incongruente lenguaje del padre, generalmente dado al habla arcaica y rústica... «Mi bendición te doy, hija amada, y juntamente a esos tres niños vástagos. ¡Ya podéis llamaros huérfanos!» Las lamentaciones y lacrimosas despedidas hacen demasiado real la perspectiva de la muerte para Blas, cuyo lenguaje alterna entre la piadosa ampulosidad de «ángeles bienaventurados» y su manera cotidiana de expresarse: «¡Grandísimos ladrones, callarvos!» El pobre sacristán queda suspenso entre la fría realidad y el gran papel dramático que como padre moribundo le toca representar, papel que su mente simplicísima había aceptado de antemano. No obstante, la insistencia que muestra su mujer para que adopte la resignación propia de un cristiano, hace que Blas responda al coro de gemidos con una despedida final: «Tiernos vástagos, en este valle de lágrimas solamente hallamos amparo en el seno de la Santa Iglesia Católica. ¡Que no se os vaya de la cabeza! ¡La vida es un tránsito!» Con risas violentas y luces de procesión que acompañan al Santo Sacramento que ha de recibir el padre *moribundo,* termina la farsa. Blas se rebela contra la muerte y se levanta con su pelo de muñeco erizado por el terror y el cuerpo oscilante en una ridícula simetría, disfrazado de padre de familia de la clase media y con un solo zapato...

La literatura de Valle-Inclán, no ha sido creada con un estilo vacuo, sino que es más bien la culminación en la revelación de un estilo. La deformación crítica de la figura humana y la parodia de otras formas literarias tienen su origen en un arte que constantemente extrajo de los valores intrínsecos de esta figura una variedad infinita de impresiones, de palabras y de evocaciones de un primitivismo monumental o de un mundo trasnochado, de aristocrático refinamiento. Igualmente, reminiscencias de la literatura del pasado, especialmente de la literatura medieval junto con los lugares comunes tradicionales, han sido una fuente inagotable para la emoción estética de la primera época de Valle-Inclán. Con frecuencia, esta emoción fué lograda al combinar la plasticidad de la figura humana con las reminiscencias literarias. Durante el período de la posguerra, la visión del artista resulta un tanto deficiente y la emoción estética se torna desabrida. En vez de rondar en torno del objeto de su visión, con el fin de evocar un arquetipo y una esencia independiente del tiempo, Valle-Inclán contempla directamente la forma humana, tergiversa su parte externa para penetrar en esa materia y poder relatar luego al retorcido exterior todo lo que existe por dentro. La literatura ya no está recogida en forma sentimental, sino reproducida con la actual visión falseada y destruída por la ironía, el ingenio y el sarcasmo. La estética del espejo cóncavo es fundamentalmente un cambio en la orientación visual efectuada por una nueva crítica sin objeto que no existía antes de la obra de Valle-Inclán.

PRIMERA ANTOLOGIA DE LOS

NUEVOS POETAS ESPAÑOLES

EN LA COLECCION AGORA

Prólogo y selección de

JIMENEZ MARTOS

«La poesía española del segundo tramo del siglo XX es una magnífica afirmación de un nuevo tono y una nueva perspectiva, que muestra a un grupo de poetas con visión y sentimientos que traducen un renovador espíritu.»

Manuel Alcántara-Eladio Cabañero-Gloria Fuertes-María Elvira Lacaci Concha Lagos - Manuel Mantero - Julio Mariscal - Pilar Paz - Claudio Rodríguez-Carlos Sahagún-José Angel Valente

164 págs. pesetas 60

EDICIONES AGORA, José Antonio, 31 - MADRID-13

VALLE-INCLAN ENTRE DOS ESPERPENTOS

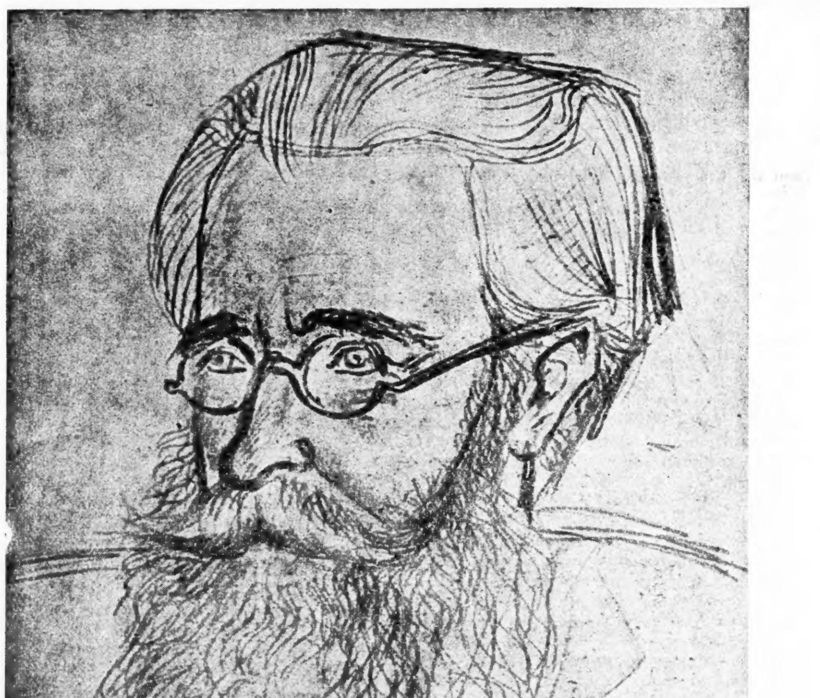
por
CARLOS MARTINEZ BARBEITO

HUBO en Galicia, en la mitad del siglo XIX, coincidiendo con el auge del movimiento regionalista, una generación apasionada del país natal. La mayor de esas personalidades era, ya se sabe, don Manuel Murguía. Y uno de los muchos aficionados que en cualquier rincón laboraban cuanto podían por el esclarecimiento del pasado vernáculo era don Ramón Valle, que dirigía «La Voz de Arosa», periódico, más que provinciano, pueblerino, en que no faltaban inofensivos transportes líricos y la consabida sección de estudios históricos y arqueológicos a la sazón en boga. No era Valle propiamente un sabio, sino un poeta aforrado de periodista, a quien habían premiado unos versos en el mismo certamen de Santiago (año 1875), en que obtuvo accésit una chica coruñesa de buena familia y aficionada a los libros que se llamaba Emilia Pardo Bazán.

Murguía y Valle eran amigos y sostenían una correspondencia mitad amistosa y mitad literaria. Cuando don Manuel escribía, allá por los años de mil ochocientos ochenta y tantos, próximo a enviudar de Rosalía de Castro, su gran obra *Galicia* relataba, y así consta en las páginas 31 y 32, una pequeña anécdota en la que nadie ha reparado.

Era el caso que «no hace muchos años» (Murguía escribía antes de 1885) apareció entre Villagarcía y Cambados, a orillas de la ría de Arosa, un abundante depósito de conchas con las que había mezclados huesos de animales y hasta un cráneo humano: todo un verdadero «kjoekkenmoedding» de vivísimo interés para prehistoriadores y paleontólogos.

«Exploró este yacimiento—añade Murguía—, con la brevedad y apresuramiento que permitían las circunstancias, nuestro amigo el señor don Ramón Valle, quien tuvo la pena de no poder salvarle de una completa destrucción, a pesar de haber dado el alerta en su periódico «La Voz de Arosa». Descubrióse por casualidad y con motivo de la construcción del nuevo muelle de Villagarcía, pues buscando tierra para el relleno se acometió el desmonte del terreno que encerraba estos restos de nuestras primitivas antigüedades. La rapidez que en sus trabajos pone la codicia propia de la moderna industria, las ocupaciones que cercaban a nuestro amigo y el vivir lejos de aquellos lugares no le dieron tiempo más que para salvar, como más curioso, el cráneo a que hacemos referencia. Amante del país, el señor Valle, que siempre nos profesó gran cariño, trató de conservarle para nosotros, mas habiéndole guardado en un cajón, fue víctima de los juegos infantiles de los hijos de nuestro amigo. Cosa fácil cuando, según nos aseguró, era de débil consistencia por su mucha antigüedad y gran humedad del terreno en que se encontró.» Hasta aquí, Murguía.



Valle-Inclán, visto por el pintor gallego Masside

Si alguno de los lectores se pregunta, con justificada impaciencia, qué es lo que tiene que ver esta historia con el personaje cuyo nombre aparece al frente de este artículo, sepa que el don Ramón Valle de que hablo tenía dos hijos, por lo menos, que entonces frisaban en los diez o doce años y que se llamaban el uno Carlos y el otro Ramón, Ramón del Valle-Inclán. Ellos fueron los pequeños bárbaros que hicieron polvo—no se sabe si a patadas o a cantazos—el venerable vestigio de nuestros antepasados, obligando a su padre a pasar por el sonrojo de confesarlo a don Manuel Murguía, tan respetuoso como él mismo con las reliquias de la Historia. ¡Buena cachetina propinada por la paterna mano les habrá costado la gracia! En cuanto a don Manuel, aunque lamentase el percance que le privaba de analizar y poseer aquella pieza, no debió de tomárselo en cuenta a los autores del desaguisado, puesto que aceptó indulgentemente la disculpa de su amigo. ¡Señor, Señor: era tan endeble la calavera aquélla y estaba tan vieja y reblandecida con la humedad!... Y en 1894, dando definitivamente al olvido el grave delito de lesa ciencia, consiente en presentar ante el público a uno de los destrozones, a Ramón, prologándole de modo inteligente y emotivo su primer libro, *Femeninas*, que iba a inaugurar una gloriosa carrera literaria.

Un bondadoso erudito de aquellos que bullían por Galicia a fines de siglo y hacia los cuales siento invencibles ternura y simpatía, se hubiera alborozado al dar con la primera cita impresa, aunque un tanto elusiva, que existe de Valle-Inclán, con la primera, aunque muy breve, crónica de sus relaciones—no muy cordiales, ¡ay!—con el mundo de la cultura. Yo me alborocé también al encontrarla. ¿Será mucho que de aquella travesura infantil hagamos arrancar, sin violencia, las escenas macabras que tanto abundan en las obras de Don Ramón? ¿Los horrores de *Las galas del difunto*, el don Farruquiño de las *Comedias bárbaras* robando momias y esqueletos en el cementerio con nocturnidad, alevosía, sacrilegio, escarnio y lucro, y la calavera aquella que rueda sola, aterradoramente sola, por el interior de una tumba en la capilla del pazo de Brandeso? ¿No evocan esas creaciones literarias de la madurez de Valle-Inclán una tierna y dulce infancia de machacacráneos? ¿No nos hallamos ante el primer esperpento vivido por quien tan genialmente había de escribirlos luego?

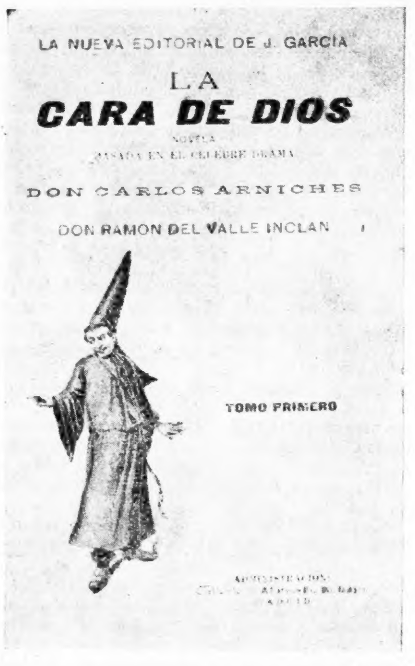
Fue aquel el primero, pero de ningún modo el último. Otros esperpentos hubo también en la vida de Valle-Inclán: su puntilloso y exasperado engallamiento en Méjico; la rotura y pérdida de su brazo, suceso al que Ramón Gómez de la Serna buscó seis explicaciones distintas entre sí y distintas, a su vez, de las muchas que el propio Valle-Inclán daba como buenas, y todas, unas y otras, deliciosas de ingenio y humor; sus burlonas escaramuzas con la Dictadura; su permanente y orgullosa hambre española, hambre legítima de hidalgo del *Lazarillo;* hambre honrada de escritor español de mil novecientos y pico; sus espectáculos hablados, ¡y de qué prodigioso modo hablados! en las tertulias de la Granja El Henar; y, por fin, rizando el rizo del esperpentismo, en lo que fue un verdadero virtuoso, el haber llegado a la mismísima esperpentización de su persona física, componiéndose un pergeño no desprovisto de dignidad y nobleza, aunque parezca increíble, puesto que tenía tanto de pajarraco como de máscara del polvo, tanto de aparecido como de vampiro, tanto de divinidad fluvial como de nunca visto espantajo. Quien por primera vez le viera llegar—escuálido, anguloso, peludo—tendría la sensación de que, de pronto, se posaba a su lado un estremecedor e inquietante insecto kafkiano. Hasta que empezaba a hablar y su genio de conversador borraba inmediatamente en torno todo lo que no era su propio decir fulgurante.

Pero el 6 de enero de 1936 había de representarse en Santiago de Compostela el último esperpento de Valle-Inclán: su entierro. Entre dos luces de una tarde de aguaceros que arrastraba un ventarrón glacial, llevaron a enterrar su cuerpo al descampado de Boisaca. Iba el féretro tambaleándose a hombros de los amigos ateridos, que trataban de resguardarse como podían del viento y la lluvia que les arrojaba al rostro, cruelmente, enero. Al llegar al sitio señalado, hubo gritos, imprecaciones, disputas, traspiés sobre la fosa abierta y martillazos que retumbaron sobre la caja como una tremenda llamada a la que no contestó el que iba dentro, claro. Quien allí estuvo presente recordaba, años después, aún sobrecogido, el fuerte sabor de la escena y la tumultuosa vuelta a Santiago, frenéticos, empapados y arrecidos, los escasos concurrentes. Aquel deseo que expresó Rilke de que tenga cada cual la muerte que corresponde a su vida, hubo de realizarse en Valle-Inclán. Sólo que, más que una muerte que se aparejara con su vida, lo que tuvo fue el entierro que cuadraba a su obra, al menos a cierta parte de su obra. Agrio, destemplado, chillón, tormentoso y siniestro fue, en verdad, el entierro de Valle-Inclán. Un verdadero esperpento. Ni el propio autor de los *Esperpentos* hubiera podido idearlo mejor. Un atroz entierro melodramático y gran-guiñolesco, que es lo que estaban pidiendo a gritos *Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera, Martes de Carnaval, La hija del Capitán* y, sobre todo, *Las galas del difunto*. Una grande y desaforada burla macabra, una horrorosa danza de la muerte que en cierto sentido resultó algo así como el último capítulo, el episodio que no llegó a escribirse de *El ruedo ibérico*, sin que faltasen los elementos más broncos de la castiza discordia española. Así, con ese estrépito, se fue de entre nosotros aquel que nunca había pasado inadvertido a nuestro lado; aquel de quien pudo decir uno de sus biógrafos, más que con frase lapidaria con una especie de fotografía al minuto, que fue «la mejor máscara a pie que había cruzado jamás las calles de Madrid».

Pero las excentricidades, por estrafalarias que pareciesen, de don Ramón del Valle-Inclán provenían de muy adentro y estaban ligadas a lo más hondo del espíritu del grande, del inmenso escritor que necesitaba destacarse del vulgo deambulante para no ser confundido con cualquier pequeño burgués o cualquier honrado artesano u oficinista, al igual que su prosa resaltaba—una entre mil—junto a las demás prosas—algunas, excelsas—que se escribían por entonces. Valle-Inclán representó siempre, con su estilo de vivir y crear, la más gallarda protesta de lo humano rabiosamente singular y singularizado aún más por la literatura, contra lo gregario, lo conformista, lo vulgar. Criatura e invento de sí mismo, hijo de su propio genio de escritor, personaje archiliterario de cualquiera de sus obras, fue siempre una trémula llama, ardiente y luminosa, que quería decir, desesperadamente, en medio de la noche: aquí estoy yo, que no se me ignore, que no se me olvide, que no se me mezcle, que no se me confunda.

Murió hace veinticinco años y no está ignorado ni olvidado ni confundido. Los que le leyeron dentro aún de su circunstancia histórica y estética, y los que le oyeron contar, fantasear, poetizar, satirizar y despotricar a diestro y siniestro, le admiraron y le admiran, todavía deslumbrados. Hay, sin embargo, una generación que le discute y aun le relega. Son los del «libro-testimonio», los de «el escritor es el notario de su tiempo», los de la «novela-documento», los del automatismo objetivante y taquigráfico. Son los que abominan del ensueño, de la imaginación y de la libertad de crear; son los que desdeñan toda retórica, así la mala como la buena, y, desterrada ya la gentileza de la forma, no nos dicen, al cabo, mucho más de sustancioso y esencial que los retóricos. No; Valle-Inclán no fue notario de su tiempo; si acaso, de todo el tiempo, del que se fue, del que está y del que va a venir. No fué. ¡qué había de ser!, el escribano que certifica y da fe apenas de lo que la casualidad le pone delante de los ojos, sino el brillante espejo que refleja y enriquece la belleza, y no sólo la belleza visible del mundo físico ni el carácter del mundo personal, sino también y sobre todo la belleza abstracta, cifrada, purísima de la palabra. Si de algo dio Valle-Inclán testimonio fue de que el arte existe y por sí solo conmueve; y de que la vida, y la acción y el pensamiento y la sensibilidad y la palabra, pueden convertirse en arte y son, en última instancia, literatura.

Los que reprochan a Valle-Inclán y a todos los Valle-Inclanes el no ser escritores comprometidos y agobiados por las fechas y los programas, no le entienden. Ni entienden nada del



Una obra poco conocida de Valle-Inclán (Col. García-Sabell)

reino a que pertenecía. Un reino del que, a la altura de mil novecientos sesenta y tantos, puede decirse que no es de este mundo, de este pequeño mundo, de este mísero mundo del cual, sin embargo, ha podido brotar inexplicablemente, la valle-inclaniana flor, la gentil, refinada y europea flor del *Gatopardo* del príncipe de Lampedusa.

Pero de Valle-Inclán está casi toda la obra vigente, estética y vitalmente vigente para muchos que no han de ser necesariamente los peores, los más frívolos, los más trasnochados ni los más reaccionarios. Y es de esperar que lo esté más cada día y que llegue pronto a la madurez una generación capaz de entenderle y amarle.

Por de pronto, de Galicia han salido, entre otros menores epígonos, los dos escritores que, sin quebranto de su peculiar originalidad, que es poderosa y enorme, se reparten por igual la herencia de Valle-Inclán. El uno, Camilo José Cela, ha heredado, con la inclinación a la forja de una leyenda personal, el desgarro, la sangre, la muerte, el sarcasmo, la mueca tremendista y macabra, el quiebro grotesco, la gracia de poner nombres a una convencional Hispano-América, y la vena chulona y zumbona de parte de las *Comedias bárbaras*, de los *Esperpentos*, de *Tirano Banderas*, de *El Ruedo Ibérico* y de *La Reina Castiza*. El otro, Alvaro Cunqueiro, ha recibido no menor herencia: la ternura y la ironía, el aura fantástica, el misterio, la milagrería y la magia, la fabulación intemporal e inespacial, el evanescente lirismo, la musicalidad y belleza de la palabra y el acento gallego de *Flor de Santidad*, de *Historias de Santos, de almas en pena y de ladrones*, de *Aromas de leyenda*, de *Corte de amor*, de *La enamorada del Rey* y de las tres *Sonatas*, que no son la de Estío.

Vive aún y vivirá Valle-Inclán por sí mismo mientras vivan la hermosura que supone crear y el arte y el estilo de que la vistió. Y vivirá también, transfigurado y modificado, como viven los padres en los hijos, en Cela y en Cunqueiro. A los veinticinco años de su muerte, demasiado próxima todavía para que pueda exaltársele al intocable Olimpo de los clásicos eternos, no es mal panorama el que presentan la supervivencia y la sucesión de Valle-Inclán, hombre y escritor inseparablemente, cuya esperpéntica vida y obra abren y cierran dos monumentales esperpentos: el de su infancia y el de su entierro.

LETRAS DE AMERICA

por JORGE CAMPOS

LA CRONICA HECHA VERSO

GRANDE Y PEQUEÑA EPICA INDIANA

La crónica se hizo verso, hemos escrito en otro lugar para encerrar en una frase el fenómeno que lanza a contar en líneas medidas lo que hasta entonces había llenado folios y más folios de prosa, narrando la novedad de una naturaleza, lo maravilloso de unos pueblos distintos, las proezas de una guerra cruenta. Los ejemplos más evidentes son los de *La Araucana* y *El Arauco domado*. A su lado, y frecuentamente animados por su existencia, otros largos poemas cantando—o más bien contando—aquellos temas que ya parecen a sus autores no sólo dignos de ser defendidos del olvido, sino comparables a las heroicidades de griegos y romanos.

La ingente rima

La ambición más amplia fue la de Juan de Castellanos. En ello llevó su penitencia, una penitencia de siglos, sin redención de pena, con el drama del fantasma que espanta con su presencia sin lograr cumplir el deseo de dejarse oír su mensaje. Su terca y fértil tarea le hizo dar a luz uno de los poemas más largos de todas las literaturas—ciento cincuenta mil versos, fijémonos bien—, capaz ya sólo por ello de espantar al lector no aguerrido o dotado de espíritu un poco débil. Además de eso, y volvemos a nuestro tema, no entraba en su plan cantar, sino contar. Sus endecasílabos no iban a recoger ni ficciones ni fantasías, sino lo mismo que habían recogido muchos cronistas antes que él: la crónica, la historia, las costumbres; es decir, la realidad de lo ocurrido en Indias, visto o por él, o contado antes por otros tan esforzados como letrados varones.

Menéndez Pelayo, capaz de tragarse infolios más que regulares y de entusiasmarse con lo que de humanista o laborioso pudiera presentarse en un mamotreto originalmente forrado en pergamino, puso la duda en la calificación peyorativa al decir que quizá fuera la obra de más monstruosas proporciones, «en su género». Pero ¿cuál era este género? Los colombianos, a quienes pudiera arrastrar el amor a los productos de la Patria, se mueven en poco distinta valoración: «inmensa balumba de versos», para Miguel Antonio Caro, o «desordenada y sublime» para Vergara y Vergara. Lo cierto es que el volumen de la obra, su condición de rimero de endecasílabos, y la aparente falta de novedad del tema—el descubrimiento y conquista de América—habían impedido hasta ahora un enfrentamiento decidido, rompiendo con ideas previas, con la tesonera y artesana tarea de Juan de Castellanos.

Isaac J. Pardo ha emprendido esta tarea (1). Se ha atrevido con «el tremendo librote» y el familiarizarse con sus endecasílabos le ha proporcionado simpatía hacia aquel muchacho andaluz, hijo de labradores, que hizo estudios en Sevilla, y hacia 1540, próximo a sus dieciocho años, pasó a Indias, donde llevó la asendereada vida del descubridor y el poblador, hasta que se ordena de sacerdote, puesto que le afincó en Tunja, el «pobre rincón» de sus versos, que le permite una vida acomodada y tranquila, donde nada le falta, según propia confesión—hasta algunos disgustillos, por codicia o envidias de aquellos veinticuatro esclavos negros, mil ovejas, dos mil pesos de oro y alguna cosilla más, de que disponía en su testamento.

En el origen de su obra hay que colocar el mismo impulso que hizo lanzarse a escribir a tantos frailes indianos o al viejo soldado Bernal Díaz. Quiere dejar constancia, salvar del olvido los hechos de que fue testigo y actor. Pero lleva ya escritos muchos folios cuando esa mosca que le picó induciéndole al oficio de las letras, demuestra tener más fuerza de la que parecía y no se conforma con la crónica en prosa. Vuelve atrás. Destruye o aparta lo hecho: escribirá la historia de las cosas de Indias, pero... la escribirá en verso. «Por mostrar a costa de mucho trabajo la eminencia de su ingenio, porque estoy informado de hombres fidedignos que gastó más de diez años en reducir la prosa al verso», escribió Ortiz de Zárate en su papel de aprobador de la obra.

Factores de las «Elegías»

La obra tiene distinto valor, según sus partes. La primera, en que se nos narran los primeros pasos que han de llevar al descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, son pura historia versificada. Las fuentes son crónicas o historias generales. Luego entramos ya en lo vivido y sufrido por el autor y allí es donde sus palabras tienen mayor vida e interés.

Muy importante en el libro de Isaac J. Pardo, lo que constituye auténtico análisis de la obra de Juan de Castellanos, es su esclarecimiento de las influencias y móviles que las presiden.

En primer lugar, la antigüedad clásica está presente en alusiones, imitaciones, imágenes perífrasis, que abonan el buen resultado del buen humanista que orientó sus juveniles estudios. Está claro—María Rosa Lida ha sido la primera en observarlo—que Castellanos conocía con mucho detalle la *Ilíada*. También había leído profundamente a Ovidio y Virgilio, a la *Eneida*, a Plinio, a Marcial. Igualmente hay incontables referencias a clásicos menos conocidos, como Publilio Siro.

Sobre este basamento grecolatino bien podía caer la construcción del barroquismo hispano. Pero cuando Juan de Castellanos se traslada a Indias sólo hace catorce años que Boscán venció sus escrúpulos por iniciar un italianismo petrarquizante en la poesía española. El problema, que apasionó a poetas y letrados—una querella de «antiguos y modernos»—llegó hasta las ignotas selvas indianas. Jiménez de Quesada, el Adelantado, discute con los suyos, con aquellos de los suyos con los que podría hablar de ese asunto, como es natural, acerca de si la innovación podría tener éxito y arraigo. Jiménez de Quesada es partidario de los metros antiguos. Sólo ellos se adaptan a la lengua española, «como nacidos de su vientre». Castellanos está más abierto a las nuevas corrientes, pero todo esto nos explica la participación en su obra de todo un mundo anterior, con profunda impronta medieval.

Pardo encuentra arcaísmos que nos llevan hasta los rudos versos del Mio Cid—«Pues decían llorando de sus ojos...»—, influencias de los poetas de *Cancionero*. A su lado hay una ávida asimilación de la dulce poesía de Garcilaso, la cual por aquel entonces salía de la Casa de Contratación rumbo a las Indias, en doceavo y con cubiertas de pergamino, al precio de dos reales.

Ritmo o sonoridad del verso, procedimientos, fórmula y hasta imitación directa—«De cristalinas aguas dulces fuentes...»—muestran la conquista que en la mente de Castellanos ha hecho la nueva poesía. No le ocurre lo mismo que a su Adelantado o a aquel Lorenzo Martín que no lograban versificar al nuevo uso y se les hacían más duros los endecasílabos que la vida en las tierras de la Nueva Granada.

Magnífico receptor de poesía, lector atento, aun en las poco favorables circunstancias en que se desenvolvía, se encuentran huellas de otras lecturas: de la novela de caballería, de la pastoril, de Ariosto, quizá de Santa Teresa o San Juan. El renacentismo a que se entrega queda asimilado hasta el punto de prepararle para dar entrada al más declarado barroquismo. «Varios elementos cultistas y conceptistas—precisa Isaac J. Pardo—venían de mucho antes, y de allí pudo tomarles, pero no puede dudarse que conoció y gustó una corriente ya acusada para la época de las *Elegías* y que había de culminar en Góngora, Quevedo y Calderón.» Ninguna prueba mejor que la descripción de la medianoche en versos que inevitablemente comparamos con los primeros de las *Soledades:*

El estatera del ecuante sino
en el tiempo de menos vigilancia
tenía por el lúcido camino
nocturnas horas en igual distancia...

Imágenes audaces—las proas son «náutico hocico»; la tormenta, «loba sañuda del aire»—, hipérbaton descoyuntado—«adonde le tenían aposento / según sus fuerzas pobres prevenido».

PRIMERA PARTE,
DE LAS ELEGIAS
DE VARONES ILLVS-
TRES DE INDIAS.
Compuestas por Juan de Castellanos Clerigo, Beneficiado de la Ciudad de Tunja en el nueuo Reyno de Granada.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid,
En casa de la viuda de Alonso Gomez Impressor de su Magestad. Año. 1589.

Primera edición de la única parte de Las Elegías, *de Castellanos, que logró publicar.*

Imaginación y novela

En artículo anterior hemos destacado el factor novelesco que late en el fondo de los cronistas de Indias. Con más evidencia en una obra como la de Juan de Castellanos, que llevaba implícita en su condición versificada una intención literaria. Ya Antonio Curcio Altamara dedicó un estudio a *El elemento novelesco en el poema de Juan de Castellanos*. Pequeños episodios, dramatización de los diálogos, entretenimiento en las descripciones, pinceladas psicológicas, derivación de la historia hacia la historieta, incursiones en lo fabuloso o fantástico. Destaca Isaac Pardo la novelita de amor entre Inés de Atienza y Pedro de Ursúa, la especie de idilio indianista que antecede al alzamiento de indios en La Española.

El «Espejo de paciencia»

En el mismo instante de las letras americanas está otra crónica versificada, igualmente poco conocida. Las razones son distintas: breve de extensión, no es el temor a su lectura, sino su escasa asequibilidad quien la ha hecho ser ignorada por muchos manuales e historiadores hasta días muy recientes. Una próxima edición cubana nos da pretexto para referirnos a esta obra príncipe de las letras en la isla (2), *Espejo de paciencia*, que escribió Silvestre de Balboa, un vecino de Puerto Príncipe, procedente de Gran Canaria, en 1608, narración de un episodio muy ilustrador de la vida en su tiempo: el desembarco y fechorías de un pirata.

Si el poema se escribió a poca distancia de los hechos narrados, su divulgación no empezó hasta 1838, cuando un erudito publicó la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, libro no demasiado ameno y casi un catálogo de obispos, pero que insertaba, íntegro, el poema de Balboa. Todavía no fue esto suficiente para que pasara a un público conocimiento, y ediciones o conatos de estudio en 1892, 1927 y 1928 dieron paso a la edición de Pichardo Moya, en 1942, antecesora de ésta.

El poema tiene importancia como símbolo y testimonio. Sin él habría que hablar de un desierto en las letras cubanas hasta mediados del siglo XVIII. La existencia del poema, y de los sonetos laudatorios que, al uso de la época, le anteceden, dan fe de una vida literaria, rica en relación con la pequeña ciudad donde se produce.

El propósito del autor fue análogo al de Castellanos, y la historia de su apreciación crítica también corre parejas con la estimación de aquél. Se consideró más como una curiosidad más digna del anticuario o el colecionista que del crítico o el historiador.

Ahora se analizan sus fuentes y características por boca de Cintio Vitier, poeta, que ya había abordado el tema en *Lo cubano y la poesía*. Lo primero que deja establecido es el encuentro entre la formación grecolatina, que impone su fórmula al renacentismo orientado hacia el barroco, y «La situación de la concreta naturaleza insular», es decir, adelantándose al llamado «americanismo literario», que podemos ejemplificar con versos como los siguientes:

De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, viajacas y guabinas...

Temática de lo propio, aprovechamiento de la «intemperie insular», que irá y volverá por las letras cubanas posteriores, y que sirve a Vitier para acentuar lo auténtico de la obra literaria, tanto como la exposición de una sociedad donde europeos, criollos y negros se mueven juntos en una empresa como es la liberación del obispo secuestrado, que el pirata no libertará si no se le entregan.

...mil cueros
por el rescate del Pastor benino,
y doscientos ducados en dinero,
cien arrobas de carne y de tocino...

Al fin, es un negro el héroe de la reacción popular que aniquila a los piratas.

No puede ocultarse la formación clasicista del autor, que sigue la poesía renacentista de su momento, con claros préstamos a Garcilaso o Boscán, pero quizá la gracia, lo que hoy nos atrae en sus octavas, que tienen como fondo animador el antecedente de Ercilla, o Pedro de Oria, es su versificación, con frecuencia poco elevada, un tanto a la pata a la llana, de donde surge la frescura que nos descarga de la expresión dentro de un formulismo de época.

---

(1) Pardo, Isaac J.: *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Filología Andrés Bello. 1961.

(2) Silvestre de Balboa: *Espejo de paciencia*. La Habana. Departamento de Estudios Hispánicos. Universidad Central de Las Villas. Colección «Textos cubanos», 1960.

REVISTA DE OCCIDENTE
Bárbara de Braganza, 12 Tel. 231-30-43

ACABA DE PUBLICAR:

CUANDO SUENA EL CLARIN, por GREGORIO CORROCHANO. 298 págs. 45 láminas. Encuadernado en tela, con sobrecubierta en color. 150 ptas.

Gregorio Corrochano, el maestro y renovador de la crítica taurina, premio de la Real Academia Española para crónicas de toros, da en este libro una adecuada respuesta al reportaje veraniego de Hemingway y enseña cómo hay que ver una corrida. Luis Miguel y Ordóñez, Manolete y otras grandes figuras del toreo son estudiadas en una certera y desapasionada perspectiva. Todo el que guste de la fiesta nacional deberá leer este libro de su mejor escritor y entendido.

COLECCION «EL ARQUERO»

MEDITACION DE LA TECNICA, por JOSÉ ORTEGA Y GASSET. 4.ª ed. 160 páginas. 40 ptas.

Nueva edición de este estudio de Ortega sobre el papel de la técnica y la misión del técnico en la vida actual.

Pídalo a su librería habitual o a la Distribuidora General

ALIANZA EDITORIAL, S. A.
MARTIRES CONCEPCIONISTAS 11
TEL.: 256-59-57 - MADRID - 6

ESPAÑOLES MAL ENTENDIDOS

(*Viene de la página 1.*)

vanidad y exalté el orgullo»—es un último precipitado vital catalizado por instancias morales muy intelectualizadas que tienden a hacer de quien las lleva a la práctica un aislado altanero y auto-suficiente.

Aquí está, también, la raíz estoica de D. Ramón, su aguante, sus inesperados y hoscos silencios, su fibra. Su aire de vencedor en la derrota. Y su paciencia, su infinita paciencia cuando se le contradecía con respeto y con buenas razones. Esto parece inimaginable para los que en la tertulia, o fuera de la tertulia, propagaban las deformaciones ingeniosas de Valle-Inclán y las aumentaban. Para los que, testigos de algún exabrupto del escritor, lo dramatizaban al máximo y lo convertían en un folletín. Para los que, aún hoy, ven en Valle una especie de santón melenudo y tronitruante incapaz de convivencia y diálogo. Lo cual no quiere decir que esa convivencia y ese diálogo fuesen fáciles. D. Ramón era una bomba con determinadas zonas *trigger*, con puntos que, al ser rozados, hacían saltar, indefectiblemente, la explosión. Mas esto dependía del carácter. Era un modo innato de reaccionar. *Era el estilo, siempre subsidiario, conviene no olvidarlo, de íntimas y arduas exigencias.* La tensión anímica de D. Ramón era fabulosa. Y lo que se transparentaba al través de sus iras resultaba una mínima fracción de la hirviente tempestad que *brillaba oscuramente*, como las estrellas de Corneille, en la profunda noche creadora de su espíritu.

Tomemos un hecho real de su vida: la pérdida del brazo, de la que D. Ramón dio, a lo largo de los años, infinitas versiones diferentes. Todas, o casi todas, han sido recogidas por Ramón Gómez de la Serna en su libro *Muestrario* y han circulado por ahí ya casi como puros tópicos literarios. Pues bien: no se reparó en que las auténticas, esto es, las que el escritor dio originariamente, y no las que le inventaron los demás, están marcadas por el signo del orgullo, del sacrificio y, en el sentido más literal de la palabra, por el altivo y heroico don de sí mismo, de una parcela valiosa, expresiva y gesticulante—un brazo—de sí mismo. De ahí que todas ellas—la de la *Sonata de invierno*, la del ex-voto, la de las medallas de D. Carlos, o la del hambre del hidalgo—susciten en nosotros la admiración y la sonrisa. Esta porque son episodios irreales, sin pie seguro en la vida cotidiana. Aquélla, porque presentimos, o vemos claramente, que *bajo las caleidoscópicas fantasías, late un fondo último de autenticidad existencial, de que por algún modo, por algún convenio íntimo, Valle-Inclán y sus mitos personales coinciden.* Así en el episodio de la *Sonata* se nos confía, cuando ya la amputación está a punto de cumplirse, esta frase que suena a pose, a actitud estética: «Yo seguía con los ojos aquellos preparativos, y experimentaba un goce amargo y cruel, dominando *el femenil sentimiento de compasión* que nacía en mí ante la propia desgracia.» Muchos años más tarde, y ya en trance de morirse, yo tenía en mis manos una nota escrita apresuradamente a lápiz y en la que D. Ramón decía: «Venga a verme. Vuelven los terribles dolores y *estoy a punto de quejarme como una mujer.*» Ahora las circunstancias eran reales, ferozmente reales—un tumor corroyéndole las entrañas—y la reacción, varonil, temerosa, permitía entrever la veta estoica, fabricada y acatada a un tiempo, del gran escritor. Ahora D. Ramón hacía pie, tocaba fondo en el mundo y, con todo, seguía, obediente, el imperativo de unos mandatos ideales, esquemáticos, literarios. Pocas veces, como en esta ocasión, se habrá hecho de la literatura, carne.

Dos tardes de Valle-Inclán

Mas si su «sistema» valorativo adolecía de un exceso de abstracción despersonalizante en la relación de convivencia diaria, no era lo mismo, ni mucho menos, en cuanto ese «sistema» tomaba contacto con los hechos del espíritu, con la realidad cultural. Entonces, y por curiosa paradoja, tornábase concretísimo, flexible, maleable, humano y de una sorprendente, casi premonitoria, virtud juzgadora. Esta fue, sin duda, la tercera característica del *modo* valorativo de Valle-Inclán. Y es típico de la psicología del país el hecho de que todo el mundo aventase y ampliase las rotundas sentencias condenatorias de D. Ramón sobre obras y autores y nadie, o casi nadie, se hiciese eco de las nobles palabras con que acogía la producción o la figura de algunos de sus contemporáneos.

Podría reproducir ahora y aquí, si el espacio abundase, gran cantidad de tales juicios y actitudes. Quiero recordar solamente y dejar constancia de dos ocasiones inesperadas en las que el genio ético de D. Ramón brilló, conmovedoramente, en toda su profunda y humana equidad generosa. Regresábamos una tarde otoñal de dar un largo paseo por las afueras de Santiago de Compostela. Era en 1935. Don Ramón ya hacía vida de sanatorio. Nos fuimos a su habitación y allí, en la ventana, mientras contemplábamos la puesta del sol, Valle-Inclán se sumió en uno de sus silencios impenetrables. Al cabo de un rato, y para mi delicia, comenzó a hablar de su generación. Había una cierta gravedad en su voz, como cuando se dicen cosas que se han pensado largo tiempo. «Mi generación, a través de la cultura, ha hecho Historia. La literatura es más operante de lo que la gente supone. Y Azorín—el Bautista del grupo—ha tenido un gran acierto al llamarnos «la generación del 98». Y, sin embargo, ¿qué quedará de todo esto? Ahí tiene usted al propio Azorín. La prosa de Azorín tiene la tersura y la soledad de un lago en un bosque. Sobre todo, la soledad. No debe leerse a Azorín en voz alta porque es como romper, con una piedra, la quietud de lo que se mira y se goza en su propia perfección. Pero, ¿hasta cuándo leerá la gente para sí misma?...» Y Valle-Inclán seguía. (Cuando yo comuniqué algo de ello al escritor levantino, éste me contestó emocionado: «Guardaré siempre su carta como un precioso documento; su lectura me ha conmovido.» Y, sin embargo, Azorín y Valle-Inclán vivieron distanciados el uno del otro, enquistados uno y otro en su trabajo intelectual. Admirándose sin decírselo, y dando pábilo para encender la supuesta hoguera de una hostilidad profesional, cosa siempre golosamente apetecida por el áspero ibero.)

Don Ramón continuó hablando hasta bien anochecido. De otros compañeros, de su propia obra—de la que ya no poseía ni un solo ejemplar—. De lo que en ella fueron intentos y de lo que en ella fueron logradas realizaciones, sobre todo de las *Comedias bárbaras*, de los *Esperpentos*...

—¿Y las *Sonatas*, Don Ramón?

—¡Las *Sonatas!* Olvidémoslas. Son «solos de violín». «Solos de violín»—repetía.

Sus pereferencias iban, decididas, hacia el *Tirano Banderas*. Ese era su gran libro, la muestra paradigmática de lo que debe ser una auténtica literatura de creación.

Hubo otro silencio. Luego me pidió que, al día siguiente, le llevase un ejemplar del *Tirano Banderas*. No me dijo para qué lo quería. Lo retuvo en su poder algún tiempo. Me lo devolvió y en más de una ocasión volvió a pedírmelo. El libro hizo varios viajes entre mi biblioteca y el sanatorio. Y aquella inolvidable conversación tuvo nuevos entronques. Yo, al escuchar las nobilísimas palabras, pensaba en la profunda, honesta humanidad que aquel hombre extraordinario llevaba dentro. La personalidad que los demás aguijoneaban y azuzaban hasta convertirla en un torrente desencadenado. Los demás, el gran público, incapaz de valorar, en la egregia figura, lo que no halagase, directamente, sus turbias hostilidades inconfesadas.

Por aquella misma época, en el mes de noviembre, Ortega y Gasset publicó en *El Sol* un folletín sobre el Don Juan de Zorrilla. En él se decía lo siguiente: «El Don Juan Tenorio pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se los proporcionó, llamándolo *esperpento*. La invención de este nombre y de la idea que expresa puede servir como ejemplo excepcional de lo que es entender verdaderamente de *literatura*.» Cuando llegué a visitar a Don Ramón éste tenía el periódico sobre la cama. Yo lo cogí y me puse a leer el trabajo. «¿Qué le parece, Don Ramón?», dije al concluirlo. «Eso está muy bien, eso está muy bien», repuso. Y no añadió más. Los ojos le brillaban con alegría incontenible. Todo él era un puro gozo. Y se le notaba el esfuerzo que hacía para no hablar de sí mismo, de los *Esperpentos*, del *Ruedo Ibérico*—su gran ilusión—, de su nueva estética, de todo lo que ahora, empujado por los agudos decires de Ortega, pugnaba por salir, apenas sofrenado, a la superficie. Su mano, su única mano, tamborileaba sobre el texto del filósofo y aquel ritmo de los dedos era como un esbozo de saludo cordial hacia el escritor que, desde Madrid, enviaba, quizá sin saberlo, un gran soplo de optimismo a una habitación de sanatorio, en una tarde de lluvia tenaz.

Yo quise insistir en las palabras de Ortega. Pero Valle-Inclán, elegantemente, desvió el diálogo. Elegantemente, y yo diría que estoicamente. No olvidemos que a Don Ramón le faltaba mes y pico para morirse, que el mal apretaba, y que la soledad y el alejamiento de su brillante medio habitual le debía hacer, por fuerza, menesteroso de comunicación y encuentro espiritual. Quizá por eso, días más tarde, me habló de Ortega con un afecto y una clarividencia impresionantes.

El tópico del gran señor

Así era Valle-Inclán. En el fondo, como toda criatura egregia, un ser de contradicción. Violento, agudo, sarcástico e incluso cruel. Justo, sufridor, entrañable y profético. No conviene borrar una de las caras para que la otra brille con más fuerza. Eso falsea la realidad y la torna raquítica, empobrecida. ¿Por qué siempre se le llama «Gran Señor de la Literatura» si por «Gran Señor» vamos a entender un subsuelo de arbitrariedades sin cuento? ¿Es que la burla por la burla y la destrucción por la destrucción componen, por ventura, alguna virtud? No. Valle-Inclán y sus feroces decires descarnados obedecen a una ley secreta: la toma de distancia frente al prójimo, individual o colectivo, que el escritor, en el fondo, desprecia. Es la reacción contra la faz vil de la sociedad de su tiempo. Es el rechazo indignado del similor. «Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serian dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba, lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!» «Todas las glorias—de cierta época—tienen *hoja*.» Pero bajo tales sentencias vive y opera el sistema de valores que el escritor ha comenzado por imponerse, con rigor, a sí mismo. Valores sin *hoja*, duros valores casi inaccesibles. Integremos los dos rostros de la moneda y expliquémoslos, con sus aciertos y sus errores, en función de esa purificadora *distancia*. Entonces sí que ya será lícito hablar del «Gran Señor» que fue don Ramón del Valle-Inclán. Sin lirismos, ni papanaterías. Con hondura, veracidad y mirada adelantadora. La que es menester para comprender, de veras, a esta grande figura exenta. Mientras tanto... Mientras tanto, ya se sabe, los Quintero, Ricardo León, Chicharro y tantos y tantos más que aún viven y pontifican. Pero ya, ¿qué **más da?**

D. GARCÍA-SABELL.

LA EVOLUCION DE VALLE-INCLAN

por GUILLERMO DE TORRE

(*Viene de la página 1.*)

cionalista y concluye como revolucionario. Y no sólo en lo formal, sino en las «ideas»; con más precisión, en su concepto del mundo y de la sociedad. Compárese cualquier digresión incidental del marqués de Bradomín con las prédicas de ciertos personajes en *Baza de Espadas*. En su primera fase hace literatura de calidad, pero en segunda potencia; tomas sus temas y modelos de un repertorio finisecular común, desde Barbey d'Aurevilly hasta d'Annunzio, con los modos verbales de Eça de Queiroz; ejecuta sumisamente —aunque en la órbita puramente española marque una ruptura feliz respecto a los últimos supervivientes del realismo y costumbrismo— variaciones de «l'art d'après l'art». Practica, en suma, una literatura no basada en la vida ni en la percepción directa de la realidad, tampoco en la reflexión crítica, sino en otra literatura. Intencionada, mas afectuosamente, alguien que le trató muy de cerca, Corpus Barga, pudo escribir: «Habiendo tomado como modelo la literatura clásica, desprecia la realidad como modelo y la copia en caricatura; como en realidad también copiaba ya en caricatura, con deformación, a la literatura clásica, por no caer en la copia académica. La literatura de

Valle-Inclán, joven, visto por Bagaria.

Valle resultaría que es una literatura mala bien hecha.» Frase esta última que hay que entender «cum grano salis» y desde cierta óptica «antiliteraria» muy del día. Después, al alcanzar su plenitud, enfrenta lo real, el mundo circundante, mas para no reflejarlo pasivamente, sino para estilizarlo y transformarlo estéticamente.

Esa expresión, «voluntad de estilo», que nació hace medio siglo, aplicada a las artes plásticas, y que hoy se ha extendido a las letras, en pocos escritores se manifiesta con tanta continuidad como en Valle-Inclán. Es en él una constante indeclinable: Se revela lo mismo en la más artificiosa y gratuita de sus obras —pongamos *Cuento de abril*— como en la más trascendente o cargada de intención —digamos *Tirano Banderas*—. En suma, aparece con el perfil de un esteticista puro y culmina casi como un portador de un «mensaje». Su influjo, no menor que el de Baroja, sobre algunos novelistas últimos lo demuestra.

Todavía en 1923, en un número de homenaje que le dedicó «La Pluma», un poeta amaneciente, Jorge Guillén—también muy lejos entonces de la intencionalidad mostrada ahora en «Clamor»: *Maremagnum*—, alababa algo impar a la sazón en Valle-Inclán: su condición de único escritor del 1898 que había dejado fuera de su obra «el problema de España». Más de veinte años después, un compañero fraterno de Guillén, Pedro Salinas, acertaba a definir como nadie el sentido último de la evolución del autor de *La reina castiza:* le presentaba como «el hijo pródigo del 98», como «aquel que acabó por donde sus hermanos de grupo habían empezado». Sí, apostillaríamos, pero de otra forma, no como un esperanzado regeneracionista o un fiscal acre, atenido a hechos sociales o políticos, mas como un debelador irónico y aun sarcástico. «Y el que pasaba—agrega Salinas—, y con razón, por caudillo del bando opuesto, de los modernistas, resguardados de lo español y sus tragedias por las grandes vidrieras de su arte preciosista, resulta que se siente un día herido por el famoso dolor de España. De la herida lo que brota es el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España.»

Quizá esta inducción sea excesiva, pues en Valle-Inclán, generalmente exento de apriorismos, se anteponía siempre el puro goce de creador de personajes individuales a cualquier intención extraliteraria. Sin embargo, ¿podían prever sus primeros críticos, podía presagiar tan radical mutación Ortega y Gasset cuando, en 1904, al comentar *Sonata de estío*, alababa en Valle-Inclán su «estilo noble de escritor bien nacido», pero sintiéndose fatigado o insatisfecho de las «princesas rubias que hilan en ruecas de cristales», de «ladrones gloriosos» y demás entes de artificio, le pedía que se dejara de «bernardinas» (*id est:* embustes, vocablo rancio, coloquial, que quedó sumergido con el siglo XIX) y nos contara «cosas humanas, harto humanas»? No; el perspicaz futuro autor de *El espectador*, pese a su gusto por los vaticinios, no pudo otear parajes tan lejanos; tampoco que, transcurridos, también para él, dos decenios, llegaría un momento en que habría de teorizar contrariamente sobre las superiores incitaciones del «arte deshumanizado».

Todavía años después, en un ensayo cuya fecha de primera publicación en revista desconocemos, pero incluído en 1924 (*Semblanzas literarias contemporáneas*, reeditadas últimamente con el título *De Galdós a Lorca*), es decir, cuando ya Valle-Inclán había iniciado su evolución, Salvador de Madariaga ahondaba en reparos semejantes a los orteguianos. «¿A qué se debe—preguntaba—que este arte vigoroso y exquisito como es nos resulte insuficiente?» Más allá de sus primores verbales advertía en él «indiferencia ante los grandes problemas» y por ello dábale la impresión de «sonar a hueco». El «vacío» en el cual, según Madariaga, «vibraban las cuerdas de su sensibilidad» ya habría comenzado a llenarse—y con cuánta influencia—al comienzo de los «años veinte».

UN CAMBIO EN LA TIPOLOGIA DEL ARTISTA

Ahora bien: no se entenderá a fondo este nuevo giro de la estética valle-inclanesca si lo examinamos aisladamente como un caso particular. Es menester insertarlo en la órbita del fenómeno literario y social de dos tiempos para captar su sentido. Corresponde a un tránsito profundo en la tipología del artista: el que va dicho—con terminología de Spranger—desde el *homo aestheticus* al *homo socialis*. No es que Valle-Inclán, para bien de su arte, dé este salto mortal; pero en cada una de sus actitudes ante el mundo se reflejan esos opuestos estados de conciencia. Respondiendo al credo modernista, al ideal del arte como absoluto, Valle-Inclán, por boca de un personaje, en una página de *Sonata de estío*, exclamaba: «Me río de todo lo humano y lo divino y no creo más que en la belleza.» Frase que amplifica cierto famoso grito de Azorín, proferido poco antes en *La voluntad:* «¡Viva la bagatela!» Ambas tienen una larga ascendencia en todos los doctrinarios finiseculares del *art pour l'art*. Así, por ejemplo, Flaubert: «La moral del arte consiste en su misma belleza»; y también: «lo que es bello es moral»; frases donde están ya contenidos todos los supuestos de Oscar Wilde, del mismo modo que éste se halle ya prefigurado en Walter Pater, y así hacia atrás, hasta llegar a los prerrafaelistas y demás predicadores de la «religión of beauty» que ha antologizado Richard Aldington en un libro de tal título.

Toda intención trascendente, y no digamos cualquier propósito demostrativo, quedan entonces asépticamente eliminados de la obra de arte, y con más encarnizamiento de la poética. Recuérdese que primero Poe, e inmediatamente después Baudelaire y Gautier, habían abominado ya de la «herejía del didactismo», con sus «corolarios inevitables», las «herejías de la pasión, de la verdad y de la moral». Con menor vehemencia, pero con el mismo convencimiento, el Valle-Inclán de las *Sonatas* sostenía que no aspiraba a adoctrinar, sino a divertir.

Pasados los años, en la voz de Don Estrafalario, uno de los «compadres» del esperpento *Los cuernos de Don Friolera*, reitera oblicuamente, por vía irónica, tal desinterés, al exclamar: «Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.» Pero ya Max Estrella, el héroe de *Luces de bohemia*, propone la deformación sistemática como único medio de superar la realidad oprimente. La línea evolutiva de tal metamorfosis podría cerrarse transcribiendo cualquier frase de *El ruedo ibérico*, donde todos los personajes rebosan de intenciones subversivas, más allá de cualquier ideología. No diremos que Valle-Inclán alcanza la meta del arte que hoy llamamos comprometido—el cual, por supuesto, no debe confundirse con el extra arte tendencioso—, mucho menos que aspira a transmitir un mensaje, pero sí que en esas páginas pone punto final al arte intrascendente.

Sin embargo, Valle-Inclán acertó a no abdicar nunca de su ingénita condición: la artística. Cambiaría el signo, la intención, el modo expresivo, pero artista se mantuvo siempre. Acaso uno de los últimos grandes representantes en las letras de esa especie que, si nos dejáramos impresionar demasiado por cierta oleada última de menosprecio hacia las formas bellas, hacia el arte—en cuanto éste supone artificio, estilización, transmutación de los datos de la realidad—y por la tendencia a transcribir todo cruda, fotográfica y fonográficamente, consideraríamos a punto de extinguirse. Valle-Inclán permutaría la materia y la forma, trocaría el preciosismo del fausto por el de lo sórdido, pero estilizó y recreó, hizo arte siempre.

LA MEDICINA Y EL CONOCIMIENTO DEL HOMBRE

Sobre *Urdimbre afectiva y enfermedad*, de Rof Carballo

por RAMON PIÑEIRO

QUIÉN podría negar que la Medicina es una de las más nobles actividades humanas? Su esencia, en fin de cuentas, consiste en ayudar al hombre necesitado de ayuda, al hombre enfermo. Ayudarle a luchar contra el dolor y la muerte amenazante. Es, pues, una noble actividad afincada en una vocación humanísima.

En Rof Carballo tenemos un ejemplo eminente y admirable de esa dedicación, que da sentido y plenitud a su vida. Se entrega a ella doblemente: como clínico que lleva al enfermo el saber conquistado por la Medicina y como intelectual que lleva a la Medicina el saber conquistado por la cultura. Doble labor a la que Rof se entrega con idéntico entusiasmo, con igual fuerza y hondura. Sabe y siente que, además de la labor primordial de curar enfermos, es necesaria otra función para el progreso de la Medicina: la meditación intelectual de sus problemas, elevándolos al nivel de la cultura.

J. Rof Carballo

Al lado de la eficiencia terapéutica, y al servicio de ella, es necesario un *pensamiento médico* capaz de elaborar conceptualmente el saber adquirido y de iluminar la práctica clínica con una doctrina inteligible.

El constante y fecundo esfuerzo desplegado por Rof en el terreno del esclarecimiento y elaboración doctrinal ha ido cuajando en una serie de trabajos y de libros cuya importancia sitúa a su autor a la cabeza del pensamiento médico español. La trayectoria intelectual de este esfuerzo pasa por la asimilación de las etapas que va recorriendo la evolución del concepto de Medicina y llega, con este libro *Urdimbre afectiva y enfermedad,* a una aportación original que enriquece y renueva ese concepto.

La evolución doctrinal de la Medicina tiende a una creciente complejidad y profundidad conceptual. Se comprende fácilmente que así ocurra si tenemos en cuenta que su objeto es el hombre enfermo, es decir, el hombre. Hay, pues, una forzosa correlación entre el concepto que tengamos del hombre y el que tengamos de la Medicina, por la necesidad que ésta tiene de adecuarse a su *objeto*. El concepto del hombre se va haciendo, a través de la evolución cultural, cada día más complejo y profundo, más rico de contenido y de matices. ¿Cómo no iba a reflejarse este *hecho* en la Medicina? Para que dejase de reflejarse tendría ésta que renunciar a su propio progreso, tendría que renunciar a ser ciencia.

Bien seguro de esta verdad, Rof Carballo vuelca su entusiasmo y su capacidad intelectual en el empeño de lograr la más plena adecuación de ambos conceptos. No quiere que la Medicina queda culturalmente atrasada. Observando su progreso doctrinal, ve que ensanchó considerablemente su horizonte y sus posibilidades cuando, de considerar a su objeto como un simple organismo biológico, pasó a considerarlo como un organismo biológico que es, además, persona. La Medicina psicosomática y la antropológica son las respuestas de la ciencia médica a esa ampliación conceptual de su objeto. Rof contribuyó eficazmente al esclarecimiento y consolidación de esa conquista, pero no se detuvo ahí. Como todo espíritu movido por un verdadero amor a la ciencia, quiso seguir adelante, quiso alcanzar las líneas avanzadas de nuestro saber actual sobre el hombre para establecer su adecuada correlación conceptual en el campo de la Medicina.

¿Cuál es, hoy, el concepto del hombre? Al buscar en la cultura actual la respuesta a esta pregunta, Rof Carballo se encontró con una novedad importante: que el anterior concepto del hombre como pura individualidad, como puro *ego,* fue sustituído por el concepto del hombre como *existencia.* Sustitución, por cierto, de la mayor importancia, porque con ella se quiebran los límites de la pura individualidad, ya que el hombre, en cuanto existencia, está radicado en la co-existencia. Sin embargo, y tal vez por no salirse de su terreno estricto, Rof no se apoya preferentemente en el concepto de existencia, aunque lo tiene en cuenta. Se mantiene firmemente en los dominios biológico y psicológico, que le suministran datos suficientes para fundamentar ese mismo concepto del hombre como ser constitutivamente radicado en el prójimo. Presta singular atención al hecho de la «prematuridad» biológica del hombre al nacer, que lo hace un ser abierto y receptivo a la influencia activa de quienes le rodean y amparan. Por estar inacabado, incompleto en su formación, necesita de la presencia y la intervención amparadora de esos seres para llevar a término su proceso formativo. Resulta, pues, que su misma constitución biológica necesita de la participación y el estímulo del prójimo para completarse. El prójimo está biológicamente incorporado a su ser y en él permanecerá a lo largo de la vida, inculcado, fundido en sus estratos más profundos. Esta *urdimbre* básica, creada en el ser humano por su mismo proceso de constitución biológica, ha de configurar en gran parte su personalidad. De ahí su excepcional importancia, pues un hecho básico en la constitución del ser humano y, por eso mismo, actuante en el desarrollo y manifestación de su personalidad, ha de ser también, qué duda cabe, un hecho clave para su conocimiento.

Ahora bien: si la idea del hombre que las ciencias nos dan establece que en la naturaleza de éste está la necesidad de la presencia constitutiva del prójimo—presencia que se realiza a través de esa *urdimbre primaria*—, la Medicina de nuestro tiempo estará obligada a hacerse cargo de este nuevo y complejo acervo conceptual antropológico. Y ésa es, justamente, la original aportación de Rof Carballo, que culmina y se hace sistemática en esta obra que hoy comentamos. En ella traza, manejando con segura agudeza un inmenso material procedente de diversas ciencias, los rasgos fundamentales de una nueva concepción doctrinal de la Medicina, la que él llama *Medicina dialógica,* que viene a corresponder a la nueva idea del hombre que la cultura actual ha creado—el *hombre dialógico*—, en el terreno filosófico, a través de la analítica existencia, y en el científico, a través de los numerosos datos que el propio Rof reúne y relaciona en su obra.

No se limita Rof Carballo a tomar la idea del hombre-ser dialógico como un concepto abstracto sobre el cual se puede edificar una construcción teórico-doctrinal. Por el contrario, antes de nada es la idea misma la que es sometida por él a fundamentación. Para ello se vale de los resultados ofrecidos por la investigación biológica, psicológica, sociológica y demás saberes afines. Así, la idea del hombre-ser dialógico aparece, al mismo tiempo que definida, analizada en sus elementos constitutivos. No sólo la *urdimbre primaria,* sino la *transferencia,* la *comunicación,* la *fantasía,* etc., etc., aparecen explicadas en su significación más profunda, más radical. Y, claro está, varios capítulos del libro están dedicados a estudiar las repercusiones médicas de esta nueva perspectiva antropológica, partiendo del hecho cierto de que *en la base de toda enfermedad está la constitución del sujeto.* Por ello, todo nuevo avance en el conocimiento de esa constitución nos dará nueva luz para la interpretación médica de la enfermedad. Rof lo demuestra con abundantes y muy reveladores ejemplos.

La insistencia—no sólo por reiteración conceptual, sino por la convergencia de los distintos caminos científicos recorridos—en la importancia de la incorporación del prójimo en la constitución biológica del ser humano y su permanencia actuante en el desarollo de la personalidad, pudiera darnos la impresión de que se olvida, o se desdeña lo que en el hombre hay de independiente y autónomo, de privativamente individual. Es verdad que no aparece destacado y estudiado en la medida que se destaca y estudia la dimensión *dialógica,* pero eso no quiere decir que sea negada ni desconocida su importancia, a la que se hace mención. Ese reparo, aunque posible, no sería justo, porque el autor no se propuso ofrecernos una antropología sistemática, sino una *Introducción a la Medicina dialógica.*

Urdimbre afectiva y enfermedad es un libro importante, no sólo en el terreno médico, sino en el cultural. Es, también, un libro impresionante, tanto por la riqueza extraordinaria de su contenido como, sobre todo, por la pasión intelectual de su autor en pos del conocimiento del hombre. Pasión admirable por sí misma y porque nace de una vocación nobilísima: poder curarlo mejor.

DE UN MES AL OTRO

por JOSE CORRALES EGEA

I. Los ríos de España

HE de empezar este par de notas evocando un recuerdo. Se trata de un recuerdo doble: el de un retrato y el de una frase. Representaba el primero a Santiago Ramón y Cajal, de perfil, ya viejo; decía la segunda —escrita de su puño y letra—algo sobre los ríos y los hombres de España, en los que veía una trágica semejanza, pues si aquéllos solían perderse en la inmensidad del océano sin haber rendido utilidad ni provecho a la tierra por donde pasaron, éstos iban a perderse, a menudo, en el mar de la incomprensión, de la indiferencia o de la ignorancia, sin haber logrado —o mal logrado— fruto y sazón en la tierra en que surgieron. Debe hacer de esto unos treinta años. Entonces solían verse colgados tales retratos de las paredes de muchos centros oficiales. En alguno de estos sitios hube de verlos más de una vez, ya que llegué a saber de memoria la frase. Su alcance último no lo discerniría, sino poco a poco; y a medida que el texto se me fue haciendo trasparente, su redacción literal se me iría olvidando hasta quedar, en fin, quintaesenciada en un pensamiento, en un concepto lleno al mismo tiempo de reproche y exhortación.

No hace mucho que se me iba a desvelar este recuerdo: en ocasión de mi encuentro con Max Aub. Como la mayoría de españoles de mi generación —la que contaba entre quince y dieciséis años cuando se produce el desgarrón de la guerra civil— había ignorado durante mucho tiempo todo, o casi todo, de la obra de este escritor. ¿Quién lo conocía entre nosotros? De oídas, quizá alguno; de verdad, nadie. Y tanto vale el mal conocer como el desconocer. La misma resonancia del nombre no ayuda a encajarle dentro de nuestra literatura: ¿nombre o seudónimo?... Añádase a esto su ausencia prolongada, lo inasequible de ediciones lejanas, el silencio...

Y, sin embargo, esta obra mal conocida entre nosotros —o desconocida— resulta que es una de las más fecundas, de las más caudalosas, de las más variadas con que cuenta la literatura española contemporánea: novela, teatro, crítica, poesía. Realizada, además, en un espacio de tiempo que para una producción moderada sería inclusive corto. Hay que tener en cuenta que Max Aub salió de España a los treinta y cinco años y que en este mes de junio cumple los cincuenta y ocho. Es decir, que en poco más de un par de décadas ha llevado a cabo la mayor parte de una obra que rebasa, hoy, los cuarenta volúmenes. Es más, de este par de décadas, el primero corresponde a un período particularmente azaroso y turbulento de la historia reciente, turbulencia y azares que hurtaron y escatimaron al autor el tiempo y reposo que suele reclamar la creación literaria. De ahí el carácter torrencial, impetuoso, de su obra; la sensación de caudal de experiencia acumulada rápidamente, de golpe, y de golpe desbordada —rasgo que, por otra parte, apaparenta a Max Aub con algunos escritores representativos de nuestra literatura; porque obra y persona han llegado a ser, en el caso de Max Aub, radicalmente españoles. Por su actitud vital, por sus temas, por su estilo; por sus

Max Aub

virtudes y defectos; por lo que sobra, y por lo que falta.

Hijo de padre alemán y de madre francesa, nacido en París, fue recreado en tierras de Levante y de Castilla, nutrido de Juan Ruiz, Cervantes, Quevedo, Gracián, Galdós y Unamuno, fundido luego con el metal de una historia y de un pueblo en la fragua de la guerra. De las tres lenguas que conoce, las que recibió por herencia paterna y materna y la que adquirió a través de su educación y de su propia experiencia humana en España, sólo en ésta escribe. Y —él mismo lo dice— no podría escribir en otra, Creo que, puestos a buscar, se encontrarían más *reminiscencias* extrañas en la obra pictórica de un Greco —tan encarnado, sin embargo, en la historia de nuestra pintura— que en la obra literaria de este escritor.

Inventariarla aquí no es mi intención. Además de que Ignacio Soldevila lo hizo ya, en parte, en estas mismas páginas hace varios meses (1). Sólo trato de comunicar algunas de las impresiones que ha suscitado en mí el contacto con una obra mal conocida, en general, entre nosotros, por si con ello pudiera contribuir al conocimiento que merece. La reciente aparición en francés de uno de los últimos libros de Max Aub (la biografía apócrifa de Jusep Torres Campalans, a la que aludí en una carta anterior) ha reforzado y hecho más urgente, sin duda, mi intención. Gracias a aquella traducción y al cortejo de crónica y artículos y emisiones de radio que le ha seguido, resulta que este autor —paradoja de los tiempos— es más conocido, hoy por hoy, por el público de aquí que por el de ahí, a pesar de la raigambre genuina de su obra, a pesar de su estilo sumamente difícil de trasladar o traducir a otra lengua, pues en él se aúnan el concepto a lo Gracián con el trallazo a lo Quevedo, dentro de un *barroquismo* (lo llamaremos así para entendernos), que no suele tolerar otro medio de expresión que el suyo propio. Por eso ocurre que al pasar a otro molde —al *amoldarse*— muchas obras de Max Aub pierden, con lo frondoso, áspero y bravío del estilo original, la mitad de su fuerza. Y es que hay estilos curvilíneos, ondulantes, flexibles, que soportan la adaptación a otro medio sin demasiados daños. La literatura francesa ofrece bastantes ejemplos de esta *urbanidad* dúctil, que es una de las causas de su trasmisión rápida, de su universalización. Pero hay otros que son quebrados, aristosos, fustigantes, que no transigen con intermediarios, que requieren una comunicación directa, y esto es una de las causas de la trasmisión difícil de algunos autores españoles. Una parte, al menos, de la obra de Max Aub comparte esta dificultad, concretamente sus novelas.

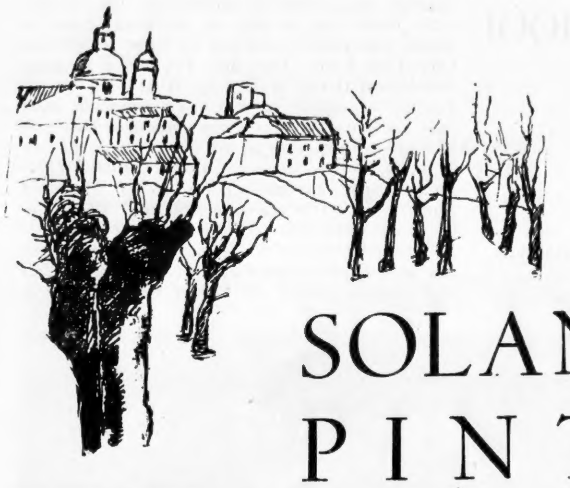
Bajo el título de *El laberinto mágico,* Max Aub ha publicado varias novelas, que son fundamentales dentro del largo repertorio de obras de este género, inspiradas por la guerra. A mi modo de ver, sin embargo, no es lo más logrado del autor; y ello por la propensión que en ellas hay a ese *barroquismo* en la expresión a que me refiero más arriba, y que suele llevar aparejado —excepto en un caso— una superposición fragmentaria en la forma; pero sobre esto he de volver luego. Vaya por delante que este juicio responde a cierta *alergia* particular que tengo al *barroquismo,* del estilo o de forma. Siempre he sospechado—sin poderlo remediar—que en la raíz más íntima de nuestro gran *barroco* hay un porcentaje nada desdeñable de hipocresía. Dicho de otro modo, creo que el zig-zag de la expresión barroca, sus paradojas verbales, sus recodos, su pudor de lo llano y espontáneo puede no ser, a veces, sino una mordaza de oro y diamantes con la que el escritor, por eso del relumbre, se aviene a no decir lo que debiera, o a no decirlo como debiera, por miedo de ser comprendido en seguida, o por aprensión a ser entendido de todos. En ambos casos el patrimonio universal del lenguaje se convierte, unilateralmente, en un bien particular, de clan, inalienable; pasa, sencillamente, de idioma a cifra, que no es un lenguaje paladino y abierto, sino un sistema de signos privados y secretos. De nada sirve aducir que haya podido tratarse de una moda. Las modas son *resultados,* están determinadas social e históricamente. La moda femenina reciente del pantalón, para poner un ejemplo, se explica porque, previamente, ha habido una conquista de derechos sociales por la mujer, cierta igualación con las prerrogativas del hombre en determinada sociedad. A tal punto que en aquellos países en donde esta evolución no ha avanzado, dicha moda no prospera, o parece escandalosa, como lo pareció a la sociedad burguesa del siglo XIX el caso, por lo demás aislado, de Jorge Sand. Y no digamos dentro de una sociedad con estructura mental medieval. Uno de los cargos que llevaron a la hoguera a Juana de Arco fue el que «se vestía de hombre»... La moda de escribir es, como la del vestir, una manera de expresarse o de revelarse; por ello uno de los *barroquismos* más caracterizados, que consiste en escribir esquivándose, velándose, disimulándose, responde objetivamente a una situación social en que el escritor era cada vez menos libre y la literatura más prisionera de un circuito cerrado, hasta llegar a invernadero sofocante.

No es este, ni mucho menos, el caso de Max Aub; como tampoco el de todos los escritores modernos, que propenden a ese estilo. Concretamente en Max Aub esta forma de expresión no es un recurso para paliar o envolver lo que se desea decir, anegando la idea en río verbal. Aub dice lo que quiere y casi siempre con crudeza. Ya he hablado antes de trallazos. Pero hay el otro lado: la vertiente de la tradición o, si se quiere, el peso y el señuelo de la tradición. En Aub, quizá, un prurito de casticismo, un deseo de templar la pluma en un estilo español muy característico. Pero al estilo, como a los hombres, no se les resucita. Por ello, dentro de la obra varia y numerosa de este escritor, mis preferencias van, decididamente, al teatro.

De todos los géneros literarios, el teatro es el que menos se presta en nuestros días a una forma de expresión exuberante o excesiva. El

(Termina en la página 22.)

(1) Vid. INSULA, núm. 174.



SOLANA ESCRITOR-PINTOR, PINTOR-ESCRITOR

por JOAQUIN DE LA PUENTE

Ya casi andamos hartos del reiterado ir y venir de las crónicas contemporáneas exaltando supuestas originalidades del arte actual, las sólo aparentes rupturas de ciertos artistas de hoy, lo que sin serlo se cree insólito proceder. Cuanto no es tradición, es plagio, dijo el maestro d'Ors, en admirable sentencia nada sibilina. A golpe de auténticas tradiciones fueron fabricadas las mejores de las aventuras de nuestra atronadora centuria. Unos prendieron el grafismo renovador suyo de la lineal pureza que ciñe de por fuera la curva superficie de los vasos griegos. Otros comparecieron en hirientes volúmenes o ácidos cromatismos que resuenan desde inmemoriables siglos en el tan-tan primitivo de las selvas. Muchos contorsionan la forma, disponiéndola para el alarido con sólo impregnar el alma en las negruras de la Quinta del Sordo. Lo mejor, lo valedero, cuanto no perecerá de este afán novedoso novecentista, partió de ese gigante acervo de subconscientes, prieto y pletórico de complejísima tradición, hecho conciencia en la mente del historiador, vivo y vital en inmensas y fecundas vaguedades en el almario de los creadores del arte vigente y admirable.

En efecto, hoy la tradición consolida aún la postura del hombre impulsado a la actividad trascendente del arte. Aunque la tradición de lo novísimo no siempre sea la que decimos, diciendo bien, de occidente. Neolíticas pictografías —garabatos—, estatuaria del maleficio negro, rutilante pedrería de hieráticos mosaicos bizantinos, tantas y tantas cosas hechas cosa superior, occidental del todo, sen cual colosal puerta abierta por donde irrumpir

en el universo para asir, entrañar en nosotros, la inmensidad de pasados o presentes exóticos, vencidos —aniquilados o desdeñados— por griegos, romanos, gótica Edad Media, Renacimiento y no mero renacer, exultantes barrocos e intelectuales neoclasicismos transverberadores del entorno viviente; o mediante aquellos idealismos donde la razón soñó perfecciones imposibles, lográndolas.

Basta con diez minutos de sosegada atención. Echemos una mirada sobre el cúmulo enorme de la ingente proliferación artística que sabemos contemporánea. Veamos y oigamos atónitos con qué pasión cantan afanes de universalidad, las obras estelares del quehacer pictórico. Aprendamos cómo el rescoldo de los astros ha tiempo fenecidos se torna rutilante, cómo con el rostro de la novedad clama la voz creída muerta para siempre. Acaso nos asombremos ante la evidencia de ese como esperanto estético capaz de trabar lo diverso, lo contradictorio, la altisonante y despiadada anarquía artística, la creída insolaridad con el pasado.

Las esferas celestes del arte actual están tachonadas de antiguas luminarias. Mas su fulgor espléndido y luminoso, al pronto, se hace densísima negrura. El garbanzo negro salta de la olla y cae entre las apetitosas viandas del guiso esteticista contemporáneo. Un enterrador maloliente cruza las antesalas y salones del refinamiento y del historicismo esteta universalista. Unas manos callosas, sarmientos de vieja decrépita, quiebran la exquisita copa donde se brindan néctares azules, carmines, amarillos, verdes, cordial bebida para paladares supercultivados. Ristras de ajos —aliento de ajo—, orondas cebollas —hálito de cebollas—, flatulentas judías, chorizos grasientos, mantecas de cerdo, pan cocido una semana atrás, duro como risco duro, comparecen en el insospechado figón, bochorno de la contemporaneidad pulcra e inhabitable cual cafetería donde sorber la prisa acuciante en mínimas dosis de café.

Memento homo. Recuerda hombre que polvo eres y en polvo te has de convertir. Déjate de licores azules, de melosos alcoholes esmeraldas. De cristalerías sutiles como el aire sutil. Bebe vino áspero en vaso gordo. Come hasta la hartazón tacos de jamón sin quitarle la costra mugrienta, chorizos de La Alberca hechos de puerco cebado a tres centímetros de Las Hurdes; mata el gusano con tragos grandes de Valdepeñas; con fino chorro de Rioja en bota, o negro tinto de Toro; unta la pétrea corteza, la endurecida miga, con buena cabeza de ajo y después que te importe una higa atufar al prójimo. La civilización no perecerá por ello. Se hará más viril. Te lo dice y te invita Solana.

José Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana, hijo de José Tereso Gutiérrez-Solana y Gómez de la Puerte y de Manuela Josefa Gutiérrez-Solana, de Potosí el uno y de Arredondo (Santander) ella; vino al mundo cargado por la enrevesada broma de la consanguineidad, rodeado de locos por los cuatro costados, acaso mientras cantaba en la calle un corro de niños: «José se llamaba el padre..., Josefa la mujer—, y un hijo que tenía, también se llamaba José...» El pueblo debió cantarle así a quien, tenebroso, terriblemente tierno, sería pueblo íntegro en la medula de su arte literario--pictórico. Nació Solana en Madrid, el año 1886. Tal fecha de nacimiento le hizo ser extraño mozo entre los mayores de la generación del 98.

Nació en Madrid, mas vio la intrahistoria hispano-castellana con ojos húmedos del norte peninsular. De pareja mirada a la de los Unamuno, Baroja, Zuloaga. Solana se consideraba montañés. Estaba en lo cierto. Y al afirmarlo nosotros ahora, no creemos arrebatar nada a su villa natal, a su Mahrid entrañable. Confirmemos a Solana como montañés por documento del que conservo fotocopia, tenido en mis manos una vez, y dirigido por un grupo de artistas e intelectuales a aquel hidalgo campesino y colosal paisajista que fue don Agustín Riancho:

Santander, 9 de diciembre de 1928.

«Maestro:

Hemos festejado una fecha indeleble y grata: el advenimiento a nuestro corazón y a nuestra mente del pintor José Gutiérrez-Solana. Era menester que el afecto y la devoción por nuestro gran pintor, se coordinara en un testimonio cordial y público, que fuera la ofrenda unánime de la tierra montañesa a un hijo ilustre.

En este momento, de homenaje a la obra de ayer, de hoy, de mañana, de José Gutiérrez-Solana, ha surgido, naturalmente, su recuerdo. Un puñado de montañeses, reunidos en derredor de un gran montañés, se ha sentido emocionado, al evocar la gallardía moceril de sus noventa años [tenía en realidad Riancho, en 1928, ochenta y siete años] *y las posibilidades hermosas y optimistas de su arte, cautivo de grandes vicisitudes durante mucho tiempo y redimido maravillosamente por esas cualidades acrisoladas de fervor y optimismo, que lo sitúan en ese primer lugar triunfal del arte español.*

Este recuerdo que ha venido a nosotros, quiere plasmarse en un saludo amical y devoto del que es muestra sincerísima este mensaje que firma, en primer lugar, nuestro pintor, el gran artista, cuyo nombre, unido al vuestro, inspira siempre nuestra devoción y nuestro cariño.

Maestro: salud.»

Firman: José Gutiérrez-Solana, Manuel G. Solana, Mauricio Bacarisse, Gerardo de Alvear, Alberto Espinosa, Ricardo Bernardo, Luis Corona, José Villalobos Miñor, Pedro Lorenzo, J. Simón Cabarga, Maximiano García Ve-

nero, más dos ilegibles, uno de los cuales pudiera ser S. Miranda.

El testimonio es largo. Pero era necesario. Necesario para resaltar cómo el impacto castellano, sobre la generación del 98, fue hondo de verdad en los hombres de la extraperiferia castellana, cómo lo *periférico* —indudable— de la castellanísima Montaña, en Solana, sería la razón del asombro que, lo mismo que inicia todo filosofar, es motivo sustancial y sabroso del arte.

Solana se inicia en la pintura siguiendo los derroteros del estudio directo del natural consolidado en los finales del XIX y ya combatido en España en los principios de nuestro siglo. Da muestras de una facilidad notable y de una fluidez de ejecución inesperada. Todavía, entonces, en esa juventud de pintor bien dotado, no es Solana. Nos gustaría conocer con precisión la precisa circunstancia que le reveló así mismo. De un modo general, y sin caer en error, sabemos que las inquietudes del 98 serían motivo más que suficiente para inquietarle a él. Nos le imaginamos parado horas enteras ante el *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid,* de Manuel Castellanos. Le presentimos absorto frente a *La cogida del diestro,* de Angel Lizcano. No nos extrañaría admirase *La muerte de Séneca,* de Manuel Domínguez. Leer «La España Negra», de Regoyos y Verhaeren, y entrar, acto seguido, en la desaparecida «Sala de los muertos», del Museo de Arte Moderno, sería acuciante necesidad del espíritu de un joven dispuesto a nublar los sonoro siglo XX un pintor decimonónico, en posesión de una genialidad no hallable en nuestro XIX.

Solana tenía que romper con la *visión directa pictórica* de fáciles y vacíos naturalismos; tenía que acabar con la limpidez gratísima del impresionismo; había, incluso, que acabar con ese bravo y fabuloso impresionismo del superdotado Sorolla. Con ello rompieron muchos; pero a partir de esotéricas actitudes estéticas, de la supervaloración de lo que exclusivamente es pintura. El camino éste, el de los más, el de los levantinos de Sorolla. ¿Hemos observado ya que la paleta y la ejecución pictórica solanesca son inmediatísimas descendientes de *La muerte de Lucrecia,* donde Rosales fue todo tradición y todo modernidad? Solana sería en plenos casi todos, le estaba vedado. No podía seguir tampoco al pie de la letra, la letra histórica de las pinturas de historia que él, sin duda, valoró y tomó por maestras de mucho, que luego sería sólo suyo. Resucitar cadáveres, pasado ido, naraciones terribles o gloriosas, no cabía ya en el ánimo de un pueblo derrotado en la desgraciada liza de 1898. Hacía falta una literatura, no una estética, dispuesta a embravecer el corazón, a bramar dolorida y con muchísima emoción y ternura. La literatura esa, la de la grave y hasta amarga reflexión, crecía a ojos vistos de Solana. La literatura esa convirtió de la noche a la mañana en pintor trascendente a un aplicado, aunque extraño, ex alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Cuando Solana estudiaba concienzudo y enamorado en la clase de Parada y Santín, cuando allí manoseaba calaveras, tibias, escápulas, esternones, vértebras, sacros..., ignoraba la trascendencia del esqueleto, de la huesa, en el futuro pintor-literato a hacerse pintor por un trallazo emocional literario.

Hoy ya se puede decir, y, si no lo podemos decir, tampoco de Solana se podrá hablar: la pintura de historia, en sus obras maestras, claro, resultó algo más que filfa. Tras la magnífica pintura de historia de los Vallés, Casado, Domínguez y Rosales, mereció la pena pintar intrahistoria. Zuloaga lo hizo a fuerza de enérgica voluntad. Solana lo consiguió por el genio, por una disposición biológica tarada por cuarenta costados. Y cuando Solana dejó de pintar al modo escolar aprendido, pintó escribiendo realidades porque, a la par, comenzaba en él un formidable escritor.

Ahora agradecemos la aparición de la obra literaria de Solana, empresa loable y estupenda de la Editorial Taurus. Ahora releemos a Solana y en la repetida lectura, repasamos a cada trecho de su cruda prosa todos y cada uno de sus lienzos vistos con perplejidad desde nuestra primera juventud, cuando el corazón se nos llenaba de fe en España por las páginas de la pasión y la duda unamunesca.

Solana dijo a un periodista, en cierta ocasión, que eso de triunfar en el arte, en las exposiciones nacionales, era así como un combate de boxeo, donde vencen —así decía él— no los que pegan más, sino los que más aguantan. Para recibir golpes Solana era un dechado. Un dechado celtibérico queremos decir: por cada arremetida a su persona soltaba sonosísimo taco, apellidaba al agresor con el pastoso vocabulario de los epítetos bárbaros castellanos. Mas no pasaba de ahí. Vendió cuadros a quinientas pesetas. Vivió como un pobre, ayudado del patrimonio heredado. Se alimentaba de las cosas baratas: criadillas, chorizos, cocido de garbanzos repleto de tocino. Todo el tinto era bueno para su paladar, con tal de que el vino fuera vino y no un sucedáneo cualquiera. De este modo aguantó hasta su muerte. Y en la agonía, escribía su nombre en el embozo del lecho, rubricaba su vida brutal, diciendo: uno escribe, uno vive... Nada más cartesiano.

Solana dejó de escribir relativamente pronto. Solana, en sus últimos años, dedicaba sus libros a los amigos al dictado de su hermano Manuel. Mojaba la pluma en la tinta morada. Le debía divertir mucho comprar «polvos de tinta», diluirlos en agua y ver que aquellos polvos, de reflejos metálicos, se hacían tinta de verdad. Tomaba el largo manguillero de extrema punta, mordida por las dudas, y escuchaba al hermano Manuel: «A mí... querido... amigo...». Al cerebro de Solana le sucedía algo. Se debió de ir paralizando lentamente. Por eso, a la hora de morir, revelaba con sus firmas sobre el lienzo del lecho la cotidiana obsesión, de todos ignorada, al ver que ya no había manera de sacar más libros de sí y que aquellos cuadrazos de *El rastro, El comedor de los pobres, El fin del mundo, Los maniquíes,* eran hazañas difícilmente, penosamente repetibles. Pero dejemos el diagnóstico para mejor y más puntualizadora ocasión.

Solana empezó a ser él escribiendo con plasticidad sin par y haciendo pintura literaria. Libros y cuadros de Solana son aceptados en todos y cada uno de los concilios y conciliábulos contemporáneos. Tras su muerte no ha habido crisis de valoración económica de su obra. Muy por el contrario aconteció. Junto a Camilo José Cela ingresó en la Academia. Y con él ingresaría aquel regente de imprenta tan admirado por Solana, que le curaba de faltas de ortografía y le sabía poner los puntos y comas en su sitio.

Brutal faena sería arrancar arbitrariamente la literatura del cuadro solanesco hecho con asombrosas calidades pictóricas. Esta es la prueba de cómo aún la antigua y desterrada temática cabe en la pintura actual. Exige esto releamos ávidos los textos escritos de José Gutiérrez-Solana, recién recogidos en hermoso volumen. Así sabremos más de los otros textos pintados; ilustración frenética y fanática de una España que estuvo en crisis sin dejar de ser ella misma. De una España, de un espantoso momento español llevado a la fosa por un hombre de catadura impar, de escribir y pintar singularísimos.

NOTAS SOBRE EL TEATRO INGLES DE 1961

por

ALBERTO M. ADELL

He estado a punto de encabezar estas líneas con el título "El teatro inglés y sus problemas". Pero el temor de caer con ello en una redundancia me ha llevado a preferir la neutralidad de la calificación temporal. Redundancia, porque todo teatro vivo—como todo cuanto vive—está sitiado y estremecido de problemas. Más aún que de otra manifestación artística, con más insistencia que de la pintura, o de la poesía, o de la novela, se ha hablado, se habla y se hablará del "ocaso del teatro", de la "crisis del teatro", de los "enemigos del teatro", con una insistencia tal, que convierte estos conceptos en tópicos. (¿Quién habla, en cambio, de los "enemigos de la poesía"?) El teatro está, y cada vez más, en crisis constante, en desasosiego, agitado por problemas propios y ajenos, asediado por peligros nacidos de su complejísima naturaleza social, por un lado, artística por otro, económica, política. Pues el teatro, o Teatro, no es, naturalmente, una biblioteca ni una colección de clásicos. Ni un público siquiera, sino, también, una industria, una entidad comercial, un medio de expresión política. Cada vez estará más sujeto, no a los gustos del público—luchando, sometiéndose e imponiéndose alternativamente a ellos—, sino a las presiones económicas del mercado. Cada vez más: al ir cada vez más alejándose de su forma sacra, de su sentido religioso, inmovilizado en ritual. En realidad, teatro sin problema ni peligro no lo fue ni lo que hoy conocemos por teatro clásico, que nos parece parado y feliz en su perfección simplemente porque lo vemos en el espejismo de algo acabado y ejemplar (a no ser el teatro primitivo y ritual: el No japonés, la tragedia griega, los misterios medievales).

No es sólo que el teatro actual haya llegado a perder—pérdida bien lejana ya—los hondos significados religiosos y rituales que en otro

Arnold Wesker

tiempo tuviera. Ni que haya abandonado las reglas que un día supusieron una norma de fijeza y de seguridad. No ya los modos teatrales cambian, sino que las mismas modas, maneras por esencia pasajeras, se suceden con rapidez más vertiginosa que el propio término sugiere. Quizá ello se deba, en parte, a la actual ausencia en la escena de figuras absolutas, las figuras que a finales del XIX y durante el primer tercio de nuestro siglo dominaron el teatro con lo que hoy nos parece un patriarcalismo tan íntegro, tan pétreo, que su solo nombre significa una época. Ibsen o Pirandello ofrecían, con el prestigio y la importancia de su nombre, una seguridad, una fijeza de estilo que nuestros dramaturgos, los autores de la segunda mitad del siglo, están muy lejos de alcanzar.

La inseguridad y los peligros que amenazan al teatro de hoy no es en Inglaterra, ni siquiera en Europa, donde están con mayor fuerza presentes, sino en Norteamérica. Quitando los pequeños teatros fuera de Broadway, teatros experimentales, del tipo de los teatros-club europeos, el teatro comercial americano sufre hoy las consecuencias de unos altísimos costes de producción. La aventura económica, el riesgo de presentar una obra de autor nuevo, jugando al azar con el fracaso o el éxito, se ha hecho imposible. Ni siquiera la presentación de obras de autor "consagrado" salvan un espectáculo acosado económicamente por un rival poderosísimo—la televisión—y otro tradicional enemigo, aunque hoy menos peligroso de lo que fue—el cine—. Paradójicamente, sólo obras de costosísimo montaje—las musicales—, costosísimo por el derroche de elementos espectaculares, ofrecen posibilidades de supervivencia y, por lo tanto, merecen el gasto. O aquellas otras que, sin acudir a lo espectacular, atraen al público por caprichosas razones de oportunidad: las biográficas, adaptaciones de biografías que han resultado, en libro, best-sellers. *De aquí que el dramaturgo, por muy consagrado que sea, haya de escribir, fatalmente, al dictado de una moda estrechísima, al dictado de empresarios y productores. Y de aquí que la escena neoyorkina se encuentre, literalmente, vacía de los nombres famosos que, fuera del país, suenan como representantes del teatro americano, y que muchos de ellos, Arthur Miller entre otros, se vuelvan hacia el cine o la televisión.*

Cito el ejemplo de los Estados Unidos porque se trata, a lo que parece, de un caso extremo de las presiones económicas sufridas por el teatro. Y porque puede ser tomado como pronóstico—dada la relativamente estrecha relación que en este campo existe entre los Estados Unidos y Gran Bretaña, o entre Nueva York y Londres—de lo que pudiera suceder aquí en un futuro no muy lejano. Hoy por hoy, desde luego, la situación del teatro inglés es diferente. Aun parece aquí posible, felizmente, la aventura teatral. Pero ¿qué clase de aventura? Conviene, antes que nada, señalar que la idea general que del teatro inglés se tiene fuera del país corre el peligro de quedar anticuada: tan rápidamente se suceden las tendencias, los temas y los nombres.

Sabido es que la típica "comedia inglesa"—o lo que como por tal se tenía en Europa: irónica, elegante, localizada en el living room *de la alta burguesía, con una Lady Calpurnia discreteando entre el servicio de plata—pasó a mejor vida al recibir la descarga a bocajarro de los, convencionalmente llamados* angry young men. *Es también tradicional atribuir su asesinato a la exclusiva obra de Jimmy Porter, y el día de autos, el 8 de mayo de 1956, cuando dicho caballero pisó por primera vez las tablas del Royal Court Theatre londinense, como personaje de* Look Back in Anger. *Pero lo cierto es que ya por entonces la tal comedia llevaba una pseudo vida bastante precaria y estaba para muy pocos trotes.*

Después de todo, este tipo de comedia de "té con pastas", a pesar de su pretendido carácter nacional y antonomásico y a pesar de contar con antecesores ilustres—Sheridan, por ejemplo—, es cosa moderna y debe a Wilde y a los autores de los primeros treinta años del siglo ese tono de agudeza y de finura que parece distinguirla. La corriente general, bastante turbulenta, del teatro inglés ha corrido por otro muy diferente cauce: un torrente violento, disparatado, a veces macabro, exageradamente escabroso otras. Al lado de las sangrientas figuraciones dramáticas de los isabelinos, llenas de crímenes y de venganzas horrendas, nuestro drama contemporáneo, a pesar de sus crudezas, resulta un modelo de contención.

Claro que ese tipo de comedia discreta y "fina", si no viva del todo, sigue coleando por los escenarios, con todo lo que significa de entretenimiento agradable. Pero el teatro de Priestley, por supuesto el de Coward, y cabe decir lo mismo de Rattigan, forman ya ciclos cerrados y han pasado—muy dignamente, eso sí—a la historia.

A comienzos de este año de 1961, Noel Coward atacó en una serie de artículos a la nueva generación de autores, con toda la violencia y la agudeza de que este famoso músico-actor-dramaturgo es capaz. Atacaba Coward evidentes puntos sensibles de la nueva escuela: su insistencia en reflejar el medio proletario, su realismo (realismo, claro está, proletario), su socialismo difuso, el tono destructivo y de protesta, el lenguaje de "clase" humilde, las escenas de lavado de platos y de fregadero, etc. Pero su ataque, a pesar de ser certero en ocasiones y a pesar de la fácil risa que provocaba, fallaba, precisamente, por su facilidad. Y por su retraso: La Kitchen sink school, *o "escuela de fregadero", como irónicamente se la ha venido apodando, aunque haya estado en boga durante el último quinquenio, está ya en declive. El dardo de Coward iba dirigido contra una escuela teatral que ya, lentamente, se va también convirtiendo en historia. (Aparte de que Coward sangraba por la herida: su comedia* Waiting in the Wings *acababa de hundirse sin pena ni gloria.)*

Llevaba razón Coward al decir que el público comenzaba a fatigarse de jóvenes maridos despotricando contra la sociedad y sus valores establecidos, de hijos despotricando contra sus padres, de diálogos tomados al oído, de lavado de platos y el resto. Pero se callaba el hecho de que los autores aludidos van abandonando estos temas y estas maneras que hasta ahora les han sido típicos, para explorar otros campos más variados y de diferente empeño; concretamente, el opuesto: el teatro histórico.

La etapa 1956-1960 ha dejado establecido el prestigio de unos nombres: John Osborne, Shelagh Delaney, Arnold Wesker, John Arden. Osborne, el primero en lanzar la pedrada al plácido estanque del teatro británico, con sus estudios de protesta y de desintegración moral—Jimmy Porter, George Dillon, Archie Rice—. Shelagh Delaney, reflejando el mundo de desamor de una sórdida ciudad industrial en A Taste of Honey. *Arnold Wesker, con su trilogía* (Chicken Soup with Barley, Roots *y* I'm talking about Jerusalem) *de una familia socialista y el proceso de disolución y desilusión de la mentalidad de extrema izquierda de los años 30 a los 50 del siglo. John Arden, con su alegato antibélico de* Serjeant Musgrave's Dance.

Lógicamente, casi fatalmente, estos jóvenes autores reflejaban el ambiente proletario, porque todos proceden de él. Lo importante, lo verdaderamente revolucionario en esta generación es que, por primera vez, autores jóvenes, principalmente, no buscaban el mimetismo de esferas sociales superiores para sus primeros pasos en el teatro. No trataban de elevarse ficticiamente a otros círculos, ni de imitar—como tantos y tantos "noveles"—la parla de las marquesas. Sino que honesta, casi descaradamente, reflejaban el mundo a que pertenecían: la clase media baja, la clase trabajadora. Y lo hacían—segunda revolución—con seriedad dramática, no con espíritu de sainete. Pues hasta entonces la tragedia y los problemas serios en la escena inglesa parecían privilegio—un privilegio más—de las clases así llamadas "privilegiadas". A los "pobres" se les adjudicaba el papel de graciosos (las partes cómicas, el eterno Mr. Doolittle *de* Pigmalión).

Junto a ellos, otros dramaturgos procedentes de distinta clase social—"media" clase media—han triunfado con primeras obras: Robert Bolt, Peter Shaffer y John Mortimer, ofreciendo la visión de temas burgueses—agonías, incomprensiones y frustraciones de la clase intermedia—en Flowering Cherry, Ejercicio para cinco dedos *y* The Wrong Side of the Park, *respectivamente.*

Pero esta honestidad de tema, impuesta por la procedencia social de sus autores, se convertiría en limitación de persistir en él. Es cierto que los problemas de una clase social determinada tienen las mismas razones, y aun derechos, para ascender a la escena convertidos en tema teatral que los de cualquier otra clase. Pero la insistencia de una generación en una limitada parcela de la sociedad convierte el tema en tópico y, lo que es peor, en motivo de aburrimiento. Y lo que ha atraído a los jóvenes comediógrafos ingleses, con asombrosa unanimidad, no ha sido el extenderse a hacer calicatas en otras clases, más o menos superiores a las que hasta ahora han sido tema de su trabajo, ni a profundizar en sus estudios de la sociedad actual, sino el dar un salto en el tiempo: nada menos que el drama histórico.

La unanimidad es, como digo, asombrosa. Osborne, cuya última obra ha sido un guión para la televisión, A Matter of Scandal and Concern, *de localización concreta en el pasado (el último proceso por blasfemia que tuvo lugar en Gran Bretaña, en 1841), anuncia para muy pronto un drama sobre Lutero. Shaffer trabaja en las etapas finales de una obra sobre los incas,* The Royal Hunt of the Sun. *A Shelagh Delaney y a Arden se les ha encargado también sendas reconstrucciones históricas. Bolt dio hace meses su drama sobre Santo Tomás Moro,* A Man for All Seasons. *Incluso la vuelta de un autor tan importante como John Whiting, apartado de la escena durante la década de los 50, ha sido con* The Davils, *adaptación de la reconstrucción histórica de Aldous Huxley de un proceso por posesión diabólica en una comunidad religiosa en la Francia de Luis XIII.*

Si a esto se une el próximo estreno del último drama de Christopher Fry, sobre Thomas Becket, el famoso Arzobispo mártir de Canterbury, héroe de Eliot y, recientemente, de Anouilh, no podrá dudarse de que las corrientes actuales del teatro inglés están muy alejadas, inesperadamente alejadas, del teatro realista y proletario. Seguirá siendo, sin duda, un teatro de protesta, pero esa protesta irá envuelta en la más trabajosa y difícil—por la documentación y simbolismo que el género requiere—de las formas de expresión teatral: el que se creía fallecido teatro histórico.

Fallecido, porque nada parece más muerto que aquello que, resucitado, vuelve a morir. Y el teatro de tema histórico, animado por el vigor poético de Eliot y de Fry, disfrutó de un fugaz renacimiento para volver a apagarse en el último decenio.

Su renacimiento ahora puede ser debido a complejas causas. No debe olvidarse la mayor seguridad que en su capacidad técnica debe de sentir ahora la nueva generación de dramaturgos británicos. O la influencia ejercida por la insistencia con que el cine—o cierta clase de cine—sigue tratando los temas históricos. Aparte el importante, si no capital, influjo de Bertolt Brecht. Se ha citado repetidamente su ejemplo, y esto no por capricho ni agudeza crítica, sino porque varios de los autores citados—Bolt entre ellos—así lo han confesado. Con Ionesco, Brecht es el dramaturgo de más clara influencia en la escena inglesa actual. Y no sólo en el teatro "de verso". Fue primero el Brecht de Threepenny Opera, *que modificó la idea del musical anglosajón—o americano, porque musical inglés no lo hay en realidad—hasta el punto que puede señalarse la etapa pre-Brecht* (My Fair Lady, The Boy Friend) *y la post-brechtiana* (Irma la Douce, West Side Story). *Luego, y aunque su obra sea conocida aquí más teórica—en libro—que prácticamente—en escena—, ha venido el Brecht dramaturgo, en especial con su drama* Galileo Galilei, *representado por Bernard Miles en el Mermaid Theatre. La advocación de Brecht significa que los nuevos dramaturgos ingleses no tratarán los temas históricos en la forma que los románticos o los simbolistas nos acostumbraron. El vivo sentido teatral de Brecht ha enseñado a vaciar estos temas del hieratismo del cuadro de historia y a abandonar las sugerencias esteticistas de la reconstrucción para llenarlos con la viveza popular de las baladas y el sentido de los problemas actuales.*

Una escena de «A Man for All Seasons», de Robert Bolt

DE UN MES AL OTRO

(Viene de la página 20.)

autor se ve obligado, al presentar a sus personajes, a hacerles hablar como las personas hablan. El teatro exige, además, una arquitectura clara, un armazón riguroso: el tiempo de la representación es limitado. En consecuencia el autor dramático dispone de un margen reducido para abandonarse a juegos de estilo o a superposiciones formales. En el caso de nuestro autor esta disciplina impuesta por el género ha sido altamente positiva. La novela, en efecto, le permite ceder a la atracción del estilo frondoso, conceptual, desbordante y esto acarrea —menos en uno o dos excepciones— una superposición de temas. Algunas novelas llegar a dar, así, la impresión de un conglomerado de novelas más breves, cuyos diferentes héroes se hallan unidos por la situación o acontecimiento que viven simultáneamente, pero no interdependientemente. A menudo, esos fragmentos tienen autonomía propia, e incluso llevan su nombre y título propios. A esto me refería cuando aludí más arriba a una «superposición fragmentaria». Ahora bien, al abordar el teatro nada de esto es factible; el escritor tiene que hacerse más natural, más llano, y esta es la causa de que logre, aquí —y a mi entender— lo mejor de su obra. Su colección de veintisiete piezas en un acto publicadas el año pasado en dos volúmenes, junto con sus obras dramáticas mayores, forman un repertorio que, por su calidad y autenticidad teatrales, tiene pocos equivalentes en nuestra moderna literatura. La corta muestra dramática publicada hace poco en esta misma revista (y que no figura en la colección citada) no puede dar idea de lo que su obra dramática representa y es (2). Max Aub, a quien hay que conocer como novelista, aunque sólo fuese por la problemática española que sus novelas plantean vigorosamente, debe ser conocido con mayor motivo como autor teatral. Seis u ocho de las obras recogidas en la colección citada compiten con lo mejor del género que se haya escrito en español desde hace tiempo. Quien lo dude que lea *La vuelta, Los excelentes varones, Una no sabe lo que lleva dentro* o *Una proposición decente* o *Los muertos,* entre otras.

Durante los últimos veinte años nuestro teatro —a la zaga de otros géneros, como la novela o la poesía— ha dado escasas obras que reúnan las condiciones de intensidad, autenticidad y clamor humano que se encuentran reunidas en las mejores de este autor, y hora va siendo de que se integren al caudal, nada sobrante, de nuestro teatro. Y al escribir *caudal* vuelvo al punto de partida de esta líneas, a la frase de Cajal que allí evoco; a esos caudales humanos —esas obras humanas— que las circunstancias, la desidia o, sencillamente, el desconocimiento, mantienen ignorados. De todas formas —se dirá— esos ríos acabarán por desembocar un día en nuestra historia literaria, se integrarán a ella, y en fin de cuentas nada se habrá perdido. Razonamiento falaz y acomodaticio. Que desemboquen, es seguro; que nada se haya perdido, ya lo es mucho menos. Pero para esto habría que hablar, después de los *ríos* de España, de la *Confluencia.* Tal será el tema de la segunda parte de este artículo.

J. CORRALES EGEA

(2) Vid. INSULA, núm. 172.

TEATRO CHILENO

La Compañía profesional de la Universidad Católica

por CARLOS WILSON MARIN

COMPAÑÍA «profesional» de una Universidad? Parece, a primera vista, extraño, salvo para quien conozca la misión que en la realidad chilena intentan desempeñar sus Universidades.

Haciéndose cargo de que hay ciertos campos en la cultura nacional que no pueden ser abandonados sólo a iniciativas particulares, municipales o estatales—el teatro, por ejemplo—, la Universidad concibe su misión como primariamente dirigida a los mismos universitarios, por cierto, pero también ve claro que la relación entre Universidad y los demás ambientes nacionales es tan importante como esta función educacional; más aún: que la función educacional no podría ser cumplida cabalmente sin intentarse una comunicación más estrecha con los demás sectores del país.

Por ello, lo normal es que junto a las diversas Facultades y Escuelas exista un Departamento, comúnmente llamado de Extensión Cultural. Este Departamento se encarga de proporcionar a los estudiantes aquellas actividades que escapan a los márgenes de las respectivas Escuelas, pero también sus programas están abiertos a toda clase de públicos y, en ciertos casos, dedicados especialmente a públicos no universitarios. Se dan, por ejemplo, representaciones especiales para Sindicatos o barrios obreros, se dictan cursos para oficinistas, se trata. en suma, de presentar los valores nacionales a través de la Universidad, cumpliéndose así esta misión integradora.

Los teatros universitarios son una muestra clara de estos propósitos. Originalmente compuestos por aficionados, llegó un momento en que las necesidades de divulgación y creación de un ambiente teatral demostraron que era indispensable la profesionalización de las compañías universitarias. Y así se hizo, con excelentes resultados. Lo mismo sucedió en el campo musical y del «ballet», a través del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Y tampoco los escritores chilenos escaparon a la intervención universitaria: la Universidad de Concepción comenzó a efectuar, no sólo en esa ciudad, sino en otras del sur chileno, una serie de coloquios de escritores que se hacían con libre asistencia de público y que llegaron a ocupar—es de contarlo y no creerlo—la primera plana de los periódicos locales; tanto fue el entusiasmo que despertaron.

«Versos de ciego»

De esta manera, y mediante estas actividades, la Universidad, de círculo cerrado para estudiantes, ha ido convirtiéndose en Chile en un sitio abierto a todo público, donde todos pueden recurrir con la garantía de sentirse guiados por un criterio más seguro que el comercial que puede haber en los otros espectáculos.

El Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica son, dentro del campo teatral, los ejemplos más importantes de lo que venimos diciendo. Nacidos hace unos veinte años, cuando la vida teatral chilena amenazaba desaparecer, han efectuado una importante labor que ha cambiado esta situación por completo. Por una parte han recuperado el público perdido, y, por la otra, después de formar técnicos y actores en sus propias Academias o en el extranjero, han contribuído a la aparición de un grupo de autores jóvenes, los cuales, gracias a las compañías universitarias. han tenido muchas más oportunidades de estrenar que las que normalmente tienen los autores jóvenes en otros sitios. Dentro del repertorio presentado por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, por ejemplo, la cuarta parte de las obras estrenadas es chilena, debiendo hacerse notar que desde hace tres años sólo presenta obras nacionales, con gran éxito de público.

Precisamente uno de estos éxitos de público—con su consecuente éxito financiero—, *La pérgola de las flores*, ha hecho posible el viaje a Europa del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. La ocasión ha sido excelente para tomar contactos con el ambiente español y para que éste conozca lo que en el medio teatral se viene realizando en Chile. En esta gira a Europa, el Teatro

Una escena de «La pérgola de las flores»

de Ensayo, aparte de las tres obras que presentó en el teatro Español, de Madrid, actuará en el teatro de las Naciones, de París, con *Versos de ciego*, la última de las obras que tuvimos oportunidad de ver en el Español. *Versos de ciego*, nos parece, es la única obra dramática en lengua española que este año será presentada en el festival del teatro de las Naciones. También la primera obra chilena.

Siempre el teatro chileno estuvo fuertemente arraigado a la realidad del país. Con las solas excepciones del período romántico del siglo XIX—un teatro de personajes y tramas franceses, con lenguaje y suspiros que mal se avenían al ambiente chileno de la época—y de algunas obras esporádicas inspiradas a la letra por alguna última tendencia europea, los autores se preocuparon siempre por acercarse y reflejar de la manera más auténtica los ambientes reales de Chile, su diversa geografía social y los problemas que ésta encerraba. De un modo costumbrista primero, luego con enfoques de mayor alcance, autores y público comenzaron a reconocerse y recrearse—no está demás decir que los mayores éxitos han sido los estrenos nacionales—en esa imagen, tan cercana en la vida misma, pero tan distante hasta el momento sobre la escena, del propio país. La última generación de dramaturgos, aquella nacida precisamente al amparo de los teatros de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, ha sido fiel a esta línea, y, habiendo ya una mayor tradición y conciencia teatral, más fructífera que las anteriores. Los personajes y los problemas chilenos están ya sobre la escena, las nuevas obras están construídas de un modo no logrado antes; lo mejor realizado y de mayor importancia es la creación de un lenguaje dramático chileno, el aporte más seguro de esta última generación de autores. Como pudimos probarlo en las presentaciones del Teatro de Ensayo en el Español.

Tres obras fueron las estrenadas en Madrid por la compañía chilena; las tres escritas por autores jóvenes, las tres referidas a la realidad nacional. Una, *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, es un enfoque colorido y pintoresco del Santiago de los años 30; la segunda, *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic, denuncia vicios de la estructura política y social del país; *Versos de ciego*, de Luis Alberto Heiremans, la última presentada en el Español, es un cuento chileno de Navidad, donde lo maravilloso se une al ritmo de vida y personajes populares.

Basada en un suceso real de 1928—la defensa y ataque de la pérgola de las flores situada en la calle principal de Santiago—, la primera de las obras, a través de un libreto lleno de color, nos sitúa en un ambiente fielmente reflejado, donde los tipos populares y de la sociedad santiaguina se mueven con gracia y facilidad. Entre sainete y comedia musical, su impacto sobre el público es inmediato: el lenguaje de la obra, sus canciones y música captan al espectador desde el primer momento, y el dibujo regocijado de la trama y sus dichos no decaen en instante alguno. Es *La pérgola de las flores*, en su afán de recrear, una obra perfectamente lograda.

Si las fallas sociales en *La pérgola de las flores* aparecían veladas entre sonrisas y guiños de complicidad, en *Deja que los perros ladren*, de Vodanovic, se analizan con intención de denuncia. El jefe de departamento de un ministerio, honesto y cumplidor, se ve enfrentado ante el Gobierno que le exige algo en su concepto, inmoral. Cede finalmente a estas presiones y, gracias a ellos, su situación mejora económicamente, entregándose de lleno a las posibilidades que le ofrece la corrupción administrativa del régimen. Pero al ver que su hijo, en vez de seguir el ejemplo de su primera época honesta—como era su deseo—, transige también con la corrupción, decide volver a ser el de antes, a cualquier riesgo. «No tenemos porqué imaginarnos que lo que no hacemos nosotros lo harán nuestros hijos», es el argumento de su decisión.

Dentro de este esquema moralizante, las acciones y reacciones se desarrollan como un silogismo conocido, ingenuo en su progresión, pero, afortunadamente, encarnado en un diálogo real y con algunos de los personajes bien diseñados, lo que salva a la obra de convertirse en algo rígido y sin vida.

Si *La pérgola de las flores* parece carecer de influencias muy notorias, tan bien asimiladas están las que indudablemente existen, y tan fresca en su realización; si *Deja que los perros ladren*, aun respondiendo a un teatro algo anticuado y a un desarrollo de fundamento ingenuo, gana vida gracias a la habilidad y sobriedad de su expresión, *Versos de ciego*, de Luis Alberto Heiremans, la más ambiciosa de las obras presentadas por el Teatro de Ensayo y, en muchos aspectos, la más interesante, no logra armonizar las numerosas influencias que recibe del teatro contemporáneo ni llevar a cabo el largo alcance de sus propósitos

Trasposición al ambiente chileno de la historia de los tres Reyes Magos siguiendo la estrella, la obra pretende mostrar el espectáculo de la vida humana, con sus esperanzas y angustias, rondada por la muerte y el pecado.

La parábola evangélica va aplicándose literalmente a trama y personajes, los cuales, despersonalizados, encarnaciones de fuerzas arquetípicas, se mueven más bien a través de contrastes de imágenes que de un desarrollo progresivo. No sólo la influencia de Brecht está cercana, sino, aún más, la de realizadores cinematográficos como Bergman o Fellini, en su uso de la imagen como símbolo. La trasposición es el mérito de la obra; está bien hecha y de un modo personal. No ha habido en Heiremans un forzamiento del lenguaje para encontrar la poesía necesaria a su planteamiento; tampoco la realidad de los tipos populares se ve torzada. Pero la obra entera descansa en un fundamento demasiado propuesto: es como si el autor, tomando el símbolo de la historia de los Magos de Oriente y, en otro plano, el de la vida popular chilena, hubiese intentado—letra a letra—revestir a ésta de la simbología de la primera historia. No es que nazca de los personajes mismos la poesía o la inquietud de seguir la estrella con su esperanza: son la propia estrella y la propia poesía quienes seleccionan los tipos más aptos para encarnarse. Desde un principio todo está planteado, y nada lleva el segundo acto o el final de la obra que no estuviese presentado al comienzo. La obra así, como decíamos, no se resuelve de manera alguna, sino intenta contrastar unas mismas fuerzas a través de imágenes distintas.

En estas tres obras presentadas en el Español, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica demostró un gran habilidad interpretativa. El nivel de actuación de los actores fue siempre alto y sin altibajos; la dirección de las obras, acertada, y tanto la escenografía como la iluminación—especialmente en *Versos de ciego*—, perfecta.

A través de la adecuada selección de las obras pudimos ver un teatro jocoso musical, social y poético, siempre chileno. Los actores pasaron de una a otra obra con igual propiedad con un movimiento en escena fácil y lleno de naturalidad y sencillez. Si hubiese que destacar algunos nombres, labor difícil en un conjunto tan homogéneo, deben mencionarse las actuaciones de Ana González, Silvia Piñeiro, Elena Moreno, Carmen Barros, Mario Montilles, Justo Ugarte, Eduardo Naveda, Mario Hugo Sepúlveda, Héctor Noguera. Igualmente los nombres de los tres directores: Eugenio Guzmán, Pedro Mortheiru, Eugenio Dittborn, y el del escenógrafo Bernardo Trumper.

El interés con que el público siguió todas las representaciones y la calurosa acogida de los críticos dan buena prueba del acierto de esta temporada en Madrid del grupo universitario chileno.

NOTICIAS LITERARIAS

La prestigiosa revista «Quaderni Ibero-Americani», que dirige el doctor Giovanni Bertini, catedrático de español de la Universidad de Turín, acaba de publicar el número 25, en el que destacan los trabajos de Gustavo Correa, *Los elementos bíblicos en la novela «Gloria», de Galdós*, y de Giovanni Sinicropi, *L'arte nuova e la prassi drammatica di Lope de Vega.*

* * *

Se ha convocado el Premio «Alcaraván» de poesía, con una dotación de dos mil pesetas para el mejor poema inédito y relacionado con el tema «Muchacha». Los originales tendrán una extensión máxima de sesenta versos y mínima de treinta, debiendo ser enviados, bajo lema, a Nueva, 6, Arcos de la Frontera (Cádiz), antes del 20 de septiembre de 1961.

EL PREMIO «GABRIEL MIRO» DE NOVELA A RODRIGO RUBIO

El Premio «Gabriel Miró» de novela convocado por el Ayuntamiento de Alicante, y dotado con 50.000 pesetas, ha sido otorgado al joven novelista Rodrigo Rubio, por su novela titulada *Un mundo a cuestas*. El autor reside en Valencia, y apenas si es conocido en los medios literarios madrileños. El Jurado del Premio «Gabriel Miró» lo formaban Juan Antonio de Zunzunegui, Rafael Morales y José Luis Cano.

CUADERNOS DEL AULA DE CULTURA

Los Cuadernos del Aula de Cultura, que edita la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de Antonio Burgos, han publicado su primera entrega, que contiene tres interesantes ensayos: «Estética del barroco», por Emilio Gómez Piñol; «Nuevas tendencias de la novela española actual», por Julio de la Rosa, y «Teoría del fenómeno poético», por Antonio Burgos. Estos Cuadernos son la expresión de la juventud universitaria sevillana que ha organizado el Aula de Cultura.

* * *

El «Gran Premio Católico de Literatura» ha sido otorgado al R. P. Guissard, por su obra *Ecrits en notre temps*. El galardonado es crítico literario y co-redactor jefe de «La Croix». Saint-Exupery, Simonne Weill, Ramuz, Claudel, Mauriac, Malraux, etc., son los principales escritores estudiados por el P. Lucien Guissard.

* * *

El II Congreso Internacional de Sociedades de Bibliófilos se celebrará en París, del próximo 28 de septiembre al 3 de octubre próximos. Con tal motivo, se celebrará la II Bienal de Arte Moderno, una exposición conmemorativa del 150 aniversario de la Bibliografía de Francia, y otras consagradas al libro de arte moderno y a la encuadernación.

Para mayor información, dirigirse al Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, calle de Fomento, 5. Madrid (13).

* * *

Ha sido convocado el VII Premio «Cronista José María Pujol», por un importe de 25.000 pesetas. Este año, con motivo del CL aniversario del sitio de Tarragona en la guerra de la Independencia, el tema ha de centrarse en torno a la ciudad de Tarragona durante la Guerra de la Independencia española de 1808-1814.

La extensión de los trabajos será, como mínimo, de 150 folios, pudiendo estar escritos en cualquier idioma europeo y su plazo de admisión finaliza el 30 de septiembre de 1961, debiendo ser remitidos al señor director del Boletín Arqueológico (Nuestra Señora del Claustro, 5, 1.º, Tarragona).

Para más detalles, dirigirse a la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense.

UN CUENTO CADA MES

EL SUBJEFE

por EDUARDO TIJERAS

JUAN, despierta, que son cerca de las diez. Juan...

La voz de la esposa sonaba en el cuarto con un deje de cansancio.

—Vamos, Juan. Llegarás tarde.

El turno de noche era temible. Las condiciones del piso, bajo y junto a un patio en el que jugaban los niños vecinos y reían las escandalosas muchachas del taller de costura, dejaban mucho que desear para que el marido durmiera bien durante el día. Ella y sus hijos andaban callados por la casa, estableciendo diques de silencio en torno a la habitación. Pero luego, sin remedio, los niños de la calle organizaban un fulminante partido de futbol y sus alaridos parecían brotar debajo de la misma cama.

—Juan... ¡Las diez!

—Imposible—murmuró don Juan en un momento de lucidez—. ¿Por qué no me has llamado antes?

—Esto tiene gracia, y hace media hora que...

—Ya, ya. ¿Has preparado el café?

—Lo traigo.

Ella se fue a la cocina. Don Juan, con un conocido desespero en el alma y con un hondo deseo de dormir, apoyó la cabeza en el antebrazo, tratando de escapar a ese mundo brumoso y dulce de la pereza, pero imágenes de la estación, las maniobras, los faroles, el paso lento y responsable de las horas, pugnaban por abrirse paso en su todavía ensoñado cerebro.

—Pero, Juan...

—Aaah... Dime la hora exacta.

—Menos veinte.

—¿Y qué tiempo hace?

—Regular; quizá llueva.

Don Juan, ya despejado y bostezando, se sentó en el borde de la cama. Vistióse lentamente. Cada día le resultaba más penoso el turno. Se había hecho viejo y el cuerpo no respondía como antes; fallaba la vista, y la humedad nocturna acababa por instalarse fija en sus cansados huesos. Lo peor, como decía su mujer, era que no hubiese logrado emanciparse del turno de noche.

—¿Y Juanito?

—En la calle, como siempre.

—Las niñas también, claro.

—Sí.

—Ahora, con el invierno encima y con lo pronto que avanzan las noches, tendrán que empezar a venir más temprano.

Don Juan sospechaba que era una tontería esa relación que establece la gente entre la moralidad de unas muchachas y su hora de comparecencia ante los progenitores.

—¿Vas a comer aquí?

—No tengo hambre; mandaré por la comida.

—Pero manda pronto, procúralo.

—Depende del rápido; ya sabes que antes no puedo prescindir de nadie. Estamos escasos de personal.

Don Juan se peinó. Tenía la cabeza grande y el pelo blanco. Se puso la chaqueta, una muy usada, y comprobó si llevaba el lápiz tinta, las gafas, el silbato y las llaves. Ultimamente solía olvidar las cosas.

—Llévate la gabardina: ahora refrescan mucho las noches. Y no te quedes mañana por ahí tomando coñac con tu amigo Fernández, como otras veces. Te conviene venir pronto, y así tienes más tiempo para dormir.

—¡Tomando coñac! Lo dices en un tono que parece que me emborracho todas las mañanas. Y no paso de dos copas; qué menos, después de toda una noche en pie.

—Bueno, bueno; no te enfades. No quiero decir que te emborraches, pero el coñac te atonta un poco, reconócelo.

—¡He dicho que no paso de dos copas!

—No es necesario que grites.

Don Juan, a los sesenta años, todavía daba pruebas de energía. Lió un cigarro y miró la lámpara del comedor y el sillón que había junto a la radio. Pensó que le gustaría quedarse allí, leyendo o conversando tranquilamente con su mujer, libres del malhumor que el turno de la noche les suponía; conversando hasta que llegaran los hijos y se pusiera el mantel en la mesa. Pero los trenes habían de circular a todas horas. Llevaba don Juan cuarenta y cinco años al servicio de los trenes. Y no sentía el menor entusiasmo al pensarlo. Cualquier oficinista estaba más tranquilo y mejor pagado y considerado y, desde luego, sin la gran responsabilidad de eso de los trenes, de la circulación. Nadie la quería. Los factores, antes que enfrentarse con la circulación, preferían quedarse de factores sencillos, a cargo de alguna ventanilla. Don Juan era el jefe de estación nocturno. En su estación, punto final y de partida, se formaban y deshacían los trenes de viajeros, de mercancías y de soldados, que eran cosa aparte. Don Juan a veces dirigía personalmente todas las maniobras, lejos de los andenes, en la entrevía, alumbrándose con un farol de aceite, vigilando las agujas y bregando con los capataces.

—Juan, ya sabes, ten mucho cuidado; anda con cuidado por entre las vías—dijo su esposa con una nota de amargura en la voz—. Acuérdate del pobre González. Y la Compañía luego no quiso saber nada.

—Qué pesada eres. Yo tengo ya mucha experiencia.

—Ay, todo te sienta mal. Descuida, que ya no te hablo.

—Bueno... Hasta mañana.

En las terrazas de los cafés la gente aún se hacía la ilusión del verano. Pero el aire ya venía húmedo. Don Juan fue pensando en su mujer, en González y en la inutilidad de muchas cosas. A González, mientras realizaba un enganche de vagones, le cayó encima un fardo de tabaco, y el tren después estuvo a punto de matarlo. Otro muchacho, electricista, se quedó tuerto. A medida que se acercaba a la estación veía menos gente. La pitada de los trenes se confundía con la de los barcos. Aquella noche había que mandar al ramal del puerto una composición de vagones para descargar tabaco al amanecer, y el pescadero de la madrugada no podía retrasarse. Si el rápido llegaba a su hora, todo saldría mejor.

Entró en el vestíbulo desierto y pasó a los andenes, oscuros, también solos, con las puertas de las oficinas cerradas, a excepción de los servicios permanentes, que proyectaban espaciados sus rectángulos de luz. La estación de noche causaba siempre una indefinible opresión. Allí no existían matices de color ni de cordialidad. Sólo se veían grises, negros y el amarillo humano y triste de las bombillas. En la consigna de bultos vio al factor, al mozo y a un guarda jurado. Saludó sin detenerse. En su despacho, el subjefe saliente le hizo entrega del servicio y conversó un momento con don Juan mientras éste se ponía gorra y chaqueta de uniforme.

—Hay poca cosa—dijo su compañero—: el tren de tabaco, llevarlo al muelle, y el rápido, que trae algún retraso. Ah, tampoco se ha podido reunir todo el material del pescadero.

—Entonces va a estar divertida la noche.

—Lo peor es que se ponga a llover. Bueno, don Juan, hasta mañana.

Se quedó solo en el despacho. Oía los pitidos cortos de la máquina de maniobras y el tableteo del morse en el despacho de al lado. El aire, viciado, sabía a humo de carbón. Todo era viejo: la mesa, la carpeta y los estantes. Lose papeles eran amarillos y se formalizaban con calco, a lápiz. En el suelo, las carteras de la correspondencia y un par de faroles, y en la mesa se veían las grandes tenazas de precintar vagones. Don Juan llamó al telegrafista, un joven muerto de sueño.

—¿Cuánto trae el rápido, niño?

—Llegará a la media.

Don Juan cogió el farol y se dirigió a las agujas de entrada para comprobar si estaban bien los cambios. Anduvo despacio, entre los carriles y por la grava, alumbrándose con el farol y mirando de paso la situación de los vagones del pescadero que más tarde habría de arrastrar la máquina para situarlos en vías de salida. Sintió frío. En dirección al dique seco brilló un relámpago. La lluvia podía entorpecer las operaciones por el barro y la poca visibilidad. En noches así pensaba don Juan en su próxima jubilación, cuando las chicas estuvieran casadas y Pedro se hubiera largado por ahí, como él decía, con todos los demonios. Entonces, aunque le quedara una escasa pensión, podría vivir feliz, sobre todo tranquilo. Aparte de sus años jóvenes, hubo un tiempo en que vivió ilusionado; fue cuando creyó que la Dirección, como recompensa a su buena hoja de servicios, lo trasladaría de principal a una estación tranquila y agradable, una estación con tilos a la puerta. A las estaciones así sólo iban los recomendados. Ahora ya don Juan carecía de estímulos. Su vida se desenvolvía lejos del público, entre vagones, bultos, carbonilla, pitidos y discusiones, luchando con las deficiencias de la Compañía y con los inspectores inexpertos y autoritarios que, en el cumplimiento de su deber, siempre andaban depurando responsabilidades. Los inspectores reverenciados eran los que habían echado los dientes en el ferrocarril. Otro asunto feo era el de la nueva señalización. Sí, habían inventado un nuevo código complicadísimo. Y también se hablaba de una especie de control de tráfico centralizado, que equivalía a dirigir los trenes desde una mesa, y desde la mesa encender los semáforos y cambiar los carriles para que, sin necesidad de guardagujas, tomaran los trenes los cambios a gran velocidad. Pchs... El no viviría tanto; él se moriría con el farol en la mano, los zapatos llenos de barro y el silbato entre los dientes, ordenando la salida del rápido a las seis de la mañana. Sonrió de sus pensamientos. Luego comprobó desde lejos que la señal de vía libre estaba bien; regresó al andén y dejó el farol arrimado a la pared. La luz temblorosa proyectó hacia arriba unas sombras desmesuradas.

—Don Juan—dijo el telegrafista—, vía libre al rápido.

Aquella noche, a la llegada del rápido, no ocurrió nada de particular. Se originó el pequeño y fugaz revuelo de siempre, quedándose luego la estación un poco más triste y desolada que antes. Don Juan ordenó que retrocediera el tren, envió a su casa por la comida y otra vez se marchó él con el farol a la entrevía para reunir el material disperso del pescadero. Empezó a llover. Volvió por el paraguas. En su casa ya estarían todos acostados.

Allí estaba el capataz Paniagua, tocando la trompetilla y haciendo ademanes con los brazos.

—¿Qué tal, jefe?

—¿Cómo va eso?

—¿Cómo quiere usted que vaya? Todo nos lo dejan a nosotros.

—Bueno, tú te quejas demasiado, Paniagua —cortó don Juan—. Id a recoger un par de frigoríficos a la vía cuarta.

Paniagua agitó los brazos bajo la llovizna y la máquina vino reculando hasta los dos hombres. El capataz subió y le dio instrucciones al maquinista. Los hombres se movían como sombras chinescas. El fuego de la caldera brillaba en sus rostros tiznados, y el maquinista, con un pañuelo grasiento al cuello, se asomó y le gritó a don Juan, que se había metido bajo la marquesina de un muelle:

—¡Don Juan! ¿Ha visto usted qué mierda de noche hace?

Contestó con una cuchufleta. Pero luego se puso a mirar con otros ojos la lluvia, los faroles que alumbraban temerosos, los charcos, los raíles brillantes y la masa negra de los vagones y la noche; miró a los hombres metidos en la máquina, vieja, achaparrada. Don Juan sintió un cansancio inaudito. Y también se vio él mismo bajo la marquesina, sosteniendo con frío el paraguas y con el farol a sus pies. La máquina pitó y se alejó en busca de los vagones frigoríficos. El subjefe se quedó solo, aguardando. Sentía los pies húmedos y llenos de carbonilla; sentía lo absurdo y penoso de las cosas. La lluvia tamborileaba en las chapas de cinc y producía un rumor suspirante y misterioso en la grava. Regresó la máquina y unió los vehículos al convoy.

—¡Eh, tú, Paniagua! Tenéis que llevaros el tren de tabaco al puerto. Descargarán a primera hora.

—¿Y el rápido, jefe? ¿Cuándo?

—Eso luego. La máquina grande lo hará. Vosotros seguid con la tarea. Entretanto, voy a comer.

Se le había despertado algún apetito. La lluvia arreció. Volver al despacho en tales condiciones era un consuelo. Hasta los andenes tenía por lo menos diez minutos de marcha, andando con precaución. De pronto se imaginó el amanecer, la cantina, el trago de coñac, el cigarro, la charla con el factor de consigna y, más tarde, el desayuno en casa y la cama tibia y limpia. Ya la noche estaba casi vencida y el peor trabajo hecho. Don Juan iba andando bajo la lluvia, imprimiéndole un leve balanceo al farol para difundir su luz rojiza. Sintió a sus espaldas el ruido de unos vagones corriendo. Pensó en que ya esos animales de capataces habían despedido un corte de material con excesiva fuerza. Luego comprendió, demasiado tarde, que él caminaba precisamente por la misma vía. Quiso echarse a un lado. Los topes del primer vagón le golpearon en el hombro, y cayó sobre las traviesas. Sin soltar el farol, cerró desesperadamente los ojos. El paraguas había rodado. El subjefe perdió el conocimiento. Le pasaron ocho vagones por encima, que fueron a detenerse con estrépito en un parachoques próximo. Al poco rato abrió los ojos. Tenía la cara metida entre las traviesas, la hierba y el fango. Estaba vivo y no sentía ningún dolor. Incluso el farol, que seguía apretando, daba luz. La lluvia tampoco molestaba y una claridad sucia y muy triste descendía sobre todo. Don Juan hizo un esfuerzo y se levantó despacio, apoyando el cuerpo en el asa del farol. Anduvo unos metros encorvado y divisó la gorra. Obedeciendo al instinto y con el propósito de coger la gorra, se pasó el farol a la mano izquierda. Entonces el farol, con un chasquido lúgubre y terrible, en la macilenta claridad del nuevo día, se estrelló contra el suelo. El subjefe, tocando ya con su mano temblorosa la visera de la gorra, dirigió los ojos velados de terror hacia su hombro izquierdo y cayó con un sordo gemido a tierra.

EL LIBRO ESPAÑOL

Revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

España: 200 pesetas

Extranjero: 6,50 dólares

ACABA DE APARECER EL TOMO II DEL

CATALOGO GENERAL DE LA LIBRERIA ESPAÑOLA (1931-1950)

Incluye veinte mil fichas bibliográficas de libros de autores cuyos apellidos se comprenden entre las letras D-K inclusives.

Precio: 250 pesetas

Volumen I (A-CH) Precio 250 pts.

Pedidos:

INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL

Ferraz, 13

MADRID

BIBLIOTECA BREVE

NOVELA

LA CONCIENCIA DE ZENO
de Italo Svevo
Uno de los creadores de la narrativa analítica de nuestro tiempo. Ptas.: 65.

AMOR
de Henry Green
Novela profunda, poética, vigorosa y personal. Ptas.: 50.

LA CELOSIA
de Alain Robbe-Grillet
La más audaz novela del *chef d'école* de la narración objetiva. Ptas.: 35.

NO SOY STILLER
de Max Frisch
El hombre que no acepta su propia personalidad e intenta desesperadamente evadirse de ella. Ptas.: 125.

EL EMPLEO DEL TIEMPO
de Michel Butor
Finalista del Premio Goncourt 1956. Pesetas: 95.

ACTITUDES ANGLOSAJONAS
de Angus Wilson
El mundo de las relaciones familiares y profesionales de un famoso historiador. Ptas.: 100.

FRANKIE Y LA BODA
de Carson McCullers
Las ilusiones y tremenda decepción de una niña de doce años ante la boda de su hermano mayor. Ptas.: 75.

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

Provenza, 219 BARCELONA

GRAFICAS BENZAL.—VIRTUDES, 7.—MADRID.

OBRAS GENERALES

Bibliografía española 1959. 774 págs. Pesetas 150.
OLMOS Y CANALDA: Pergaminos de la catedral de Valencia. 1344 págs. Ptas. 800.
Piedralaves, núm. 15 (abril 1961). Ptas. 20.
VIDAL: Bibliografía española de derecho marítimo. 58 págs. Ptas. 65.

LITERATURA

ALDECOA: Caballo de pica (Relatos). 190 páginas. Ptas. 75.
ALVAREZ: La ciudad de los muertos (Novela). 192 págs. Ptas. 80.
«ANA MAIRENA»: Los extraordinarios. 178 páginas. Ptas. 80.
ANDERSON IMBERT: Historia de la literatura hispanoamericana. I. La colonia. Cien años de república, 473 págs. II. Epoca contemporánea, 388 págs. Ptas. 128 cada tomo.
ARGUMOSA: Nuevos poemas (1957-1959). 44 páginas. Ptas. 20.
AVALLE-ARCE: Deslindes cervantinos. 242 páginas. Ptas. 100.
BUCK: La madre (Versión castellana de Carlos Paytuvi). 191 págs. Ptas. 20.
CASTELAO: Cousas de vida (Chistes). 52 páginas. Ptas. 30.
CELA: Los viejos amigos. Segunda serie. 319 páginas. Ptas. 115.
CELAYA: La buena vida. 59 págs. Ptas. 25.
CÉSPEDES: Nadie vuelve atrás. 445 páginas. Pesetas 50.
CLAVERA PIZARRO: Arbol. 39 págs. Ptas. 30.
CHEJOV: El amor de un contrabajo. 123 páginas. Ptas. 15.
BUMITRIU: Joyas de familia. 473 págs. Pesetas 150.
FRISCH: Homo faber. 192 págs. Ptas. 30.
GHEORHIU: Los sacrificados del Danubio. 122 páginas. Ptas. 15.
GHIANO: Los géneros literarios. 112 págs. Pesetas 80.
GONZÁLEZ-RUANO: A todo el mundo no le gusta el amarillo. 226 págs. Ptas. 40.
GREEN: El peregrino en la tierra. 126 páginas. Ptas. 15.
GROSSO: La zanja. 230 págs. Ptas. 75.
GUERRERO ZAMORA: Enterrar a los muertos. 264 págs. Ptas. 50.
HOBART: Viaje hacia la oscuridad. 282 páginas. Ptas. 125.
HURST: Las manos de Verónica. 342 páginas. Ptas. 125.
ISLA: Fray Gerundio de Campazas. I. Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold. 188 págs. Ptas. 40.
JIMÉNEZ: Canción. 438 págs. Ptas. 130.
JIMÉNEZ MARTOS: Nuevos poetas españoles. 160 págs. Ptas. 60.
JURADO MORALES: La vida juega su carta. 249 págs. Ptas. 80.
KLEIN: Falso traidor. 347 págs. Ptas. 150.
LAGOS: Tema fundamental. 114 págs. Pesetas 50.
LARRAZ: ¡Don Quijancho, maestro! (biografía fabulosa). 529 págs. Ptas. 150.
LEYVA Y ANDIA: El espejo y la niña. Antología de cuentos. 280 págs. Ptas. 125.
LÓPEZ ANGLADA: Contemplación de España (1957-1960). 106 págs. Ptas. 35.
MARQUAND: El general Goodwin. 512 páginas. Ptas. 150.
MASOLIVER: Barcelona en llamas. 235 páginas. Ptas. 60.
MAURIAC: Nido de víboras. HANSUM: Hambre. MANN: Visión. 464 págs. (Premios Nóbel). Ptas. 50.
MAUROIS: Para piano solo. 246 págs. Ptas. 50.
MINGOTE: Historia de Madrid. Tomo I. Desde la prehistoria hasta Felipe II. 101 páginas. Ptas. 80.
NINO QUEVEDO: Las noches sin estrellas. 222 páginas. Ptas. 75.
PELEGRI: Los olivos de la justicia (La novela de Argelia). 180 págs. Ptas. 75.
PÉREZ DE AYALA: Amistades y recuerdos. 330 páginas. Ptas. 175.
Poema del Mío Cid. Edición facsímil del Códice de Per Abat, conservado en la Biblioteca Nacional, y facsímil de la edición paleográfica por don Ramón Menéndez Pidal. 116 págs. 2 vols. Ptas. 140.
Poesía taurina contemporánea. Selección, prólogo y notas de Rafael Montesinos. 140 páginas. Ptas. 150.
POPOL VUH: Las antiguas historias del Quiché. Traducidas del texto original con Introducción y notas por Adrián Recinos. 184 págs. Ptas. 36.
POSADA: Memoria de gentes. 154 págs. Pesetas 50.
QUARANTOTTI GAMBINI: La estela del crucero. 185 págs. Ptas. 80.
RISCO: Leria. 201 págs. Ptas. 40.
ROJAS: II. Morir pensando matar y La vida en el ataud. Edición, prólogo y notas de Raymond R. Mccurdy. 233 págs. Ptas. 40.
SAMPEDRO: El río que nos lleva. 358 páginas. Ptas. 100.
SAROYAN: El atrevido muchacho del trapecio. 253 págs. Ptas. 50.
SHEGOLD, Varey: Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos. 380 págs. Ptas. 500.
SMITH: Antología completa del bromista. 245 págs. Ptas. 150.
SUÁREZ-LLANOS: Lonxe de nos e dentro. 85 págs. Ptas. 25.
SUEIRO: La criba. 186 págs. Ptas. 80.
Teatro español 1959-1960. Juan Ignacio Luca de Tena: Dónde vas triste de ti. Miguel Mihura: Maribel y la extraña familia. Alfonso Sastre: La cornada. Alfonso Paso: Cosas de papá y mamá. José López Rubio: Diana está comunicando. 421 págs. Pesetas 140.
TROYES: Perceval o el cuento del Grial. Traducción del texto francés del siglo XII por Martín de Riquer. 228 págs. Ptas. 24.

INSULA

LIBRERIA DE CIENCIAS Y LETRAS
Carmen, 9. - MADRID (13)
Se complace en facilitar a sus favorecedores la siguiente

Selección n.° 176-177 de LIBROS RECIBIDOS

que, salvo venta, tenemos a su disposición.

Al pedirnos alguno de los libros extranjeros anunciados en esta lista, agradeceremos se sirvan indicarnos si en el caso de que el libro estuviese agotado al recibirse su petición debemos hacer seguir el pedido a nuestros corresponsales.

UNAMUNO: Obras completas. Tomo VIII. Lecturas y meditaciones. Ptas. 260.
USCATESCU: Hombres y realidades de nuestro tiempo. 190 págs. Ptas. 40.
VALVERDE: Poesías reunidas hasta 1960. 252 páginas. Ptas. 100.
VALLE-INCLÁN: Tirano Banderas. Novela de tierra caliente. 157 págs. Ptas. 18.
WELLMANN: Jubal Troop. Versión castellana de Alberto Vila de Avilés. 507 págs. Pesetas 50.
WILDE: El fantasma de Canterville y otras narraciones (Versión de Julio Gómez de la Serna). 125 págs. Ptas. 15.
WILLIAMS: Que el cielo la juzgue. 448 páginas. Ptas. 125.
ZILAHY: Algo flota sobre el agua. 177 páginas. Ptas. 90.

LINGÜISTICA

ALONSO: Redacción, análisis y ortografía. 295 págs. Ptas. 100.
APPIA, GUENOT: Le français chez vous (Un curso para principiantes). 285 págs. Pesetas 100.
Business Terms, phrases and abbreviations. Twelfth ed. 265 págs. (with equivalents in French, German, and Italian). Ptas. 116.
Libro de los exenplos, por A. B. C. Edición crítica por John Esten Keller.
Vocabulario etimológico, por Louis Jennings Zaanh. 446 págs. Ptas. 80.
LLATAS: El habla del Villar del Arzobispo y su comarca. I. Nota preliminar. Prólogo, introducción, vocabulario: A-E Dos volúmenes de 266 págs y 244 págs. (Tomo F-Z). Dos vols. Ptas. 90.
Repartimiento de Murcia. Edición preparada por Juan Torres Fontes. (Códice). 316 páginas. Ptas. 150.
SENSINE: L'emploi des temps en français ou le mécanisme du verbe. Edición definitiva. 153 págs. Ptas. 64.
Tourist's Vade Mecum of Spanish Colloquial Conversation. With vocabularies, tables and imitated pronunciation of every word. Third ed. rev. and enl. Ptas. 55.

DERECHO. FILOSOFIA, RELIGION, CIENCIAS SOCIALES

BENÍTEZ DE LUGO Y RAYMUNDO: El riesgo jurídico. Los seguros de gastos de procesos y de litigios. 99 págs. Ptas. 60.
CARO BAROJA: Las brujas y su mundo. 381 págs. Ptas. 150.
DELGADO: De la cultura y sus artificios. 402 páginas. Ptas. 95.
DÍAZ NAVA: El principio de totalidad según la doctrina del cardenal Lugo. 215 páginas. Ptas. 80.

BOLSA DEL LECTOR

OFERTAS

Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor. Edic., pról. y notas de Alfonso Reyes. Madrid, 1917. B. Calleja, tela. Ptas. 25.
BLANCO FOMBONA, R.: El secreto de la felicidad. Madrid. Ptas. 30.
CONAN DOYLE, A.: The green flag and other stories. Leipzig, 1900. Col. Tauchnitz. Ptas. 18.
DARÍO, Rubén: Cuentos y poemas. San Salvador, 1958. Ptas. 30.
DELEITO PINUELA, José: El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea. Barcelona, 1922. Pesetas 25.
DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso: Intimidades de la farándula. Cádiz, s. año (con autógrafo). Ptas. 40.
DICENTA, Joaquín: Paraíso perdido. Madrid. 1917. Ptas. 35.
D'ORS, Eugenio: Teoría de los estilos. Madrid, 1941. Discuro. Ptas. 20.
— La bien plantada de Xenius. Traducción de R. Marquina. Barcelona, sin año. Ptas. 25.
GALLEGO BURÍN, A.: Echegaray: su obra dramática. Granada, 1917 (con autógrafo). Ptas. 20.
GARCÍA VALERO, Vicente: Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas. Madrid, 1913. Ptas. 40.
GÓMEZ CARRILLO, E.: Treinta años de mi vida: El despertar del alma. Pesetas 30.
— Treinta años de mi vida: En plena bohemia. Ptas. 30.
JASPERS, Karl: Raison et deraison de notre temps. Ptas. 30.
LAFUENTE VIDAL, José: Relatos noveleados de la historia de Alicante en la antigüedad. Alicante, 1951. Ptas. 30.
— Alicante en la edad antigua. Alicante, 1948. Ptas. 30.
LEROUX, Gaston: Le parfum de la dame en noir. Ptas. 25.
— Balaoo. París, 1920. Ptas. 25.
LEUBE, Hugo: Málaga. Los malagueños y sus costumbres. Málaga, 1926. Pesetas 15.
LOZOYA, Marqués de: Introducción a la biografía del Canciller Ayala. Madrid, 1941 (discurso). Ptas. 20.
MANIU, D.: La poesie et la creation poetique d'apres Miguel de Unamuno. París, 1952. Ptas. 10.
OCHARAN MAZAS, Luis de: Incorrecciones deslizadas en las páginas de «Pepita Jiménez». Madrid, 1924. Pesetas 50.
PEMÁN, José María: Del sentido civil y su expresión en la poesía española. Madrid, 1940 (discurso). Ptas. 30.
PARDO GARCÍA, Germán: Eternidad del ruiseñor (poesías). México, 1956. Cuadernos Americanos. Ptas. 50.
PLANCHART, Enrique: Prosa y verso. Caracas, 1957. Ptas. 40.
PRIETO Y VIVES, Antonio: Formación del Reino de Granada. Madrid. 1922. (Discurso). Ptas. 20.
REYES, Adolfo: Ensayos moriscos. Málaga, 1936. Ptas. 50.
ROCHE, Mazo de la: La moisson de Jalna. Geneve, 1944. Ptas. 20.
ROMERO MURUBE, Joaquín: Prosarios. Sevilla, 1924. Ptas. 25.
ROSENBLAT, Angel: Argentina. Historia de un nombre. Buenos Aires, 1949. Ptas. 30.
RUBIO Y LLUCH, Antonio: Del nombre y de la unidad literaria de la lengua catalana. Barcelona, 1930. Ptas. 20.
SALAS I MEDINA, Jorge: Disquisiciones gramaticales. México, 1930. Ptas. 30.
SCOTT, Walter: Kenilworth. Tela. Pesetas 15.
VALENCINA, Fr. Diego de: Fernán Caballero y sus obras(discurso). Sevilla, 1925. Ptas. 18.
VALLADAR, Francisco de Paula: Ovidio. Cuento, novela corta o episodio nacional. México, 1911. Ptas. 20.
— Colón en Santafé y Granada. México, 1924. Ptas. 15.
— Don Alvaro de Bazán en Granada. Madrid, 1988. Ptas. 15.
VERNE, Jules: Voyages extraordinaires: Les enfants du Capitaine Grant. Voyage autour du monde. Tela editorial. Ptas. 125.
— La Jangada. En holandesa. Pesetas 50.
WELL, H. G.: Meanwhile. Leipzig. 1927. Col. Tauchnitz. Ptas. 15.
WODEHOUSE, P. G.: The adventures of Sally. Leipzig. 1934. Col. Tauchnitz. Ptas. 20.

DEMANDAS

MENÉNDEZ PIDAL: Introducción al estudio de la lingüística vasca. Barcelona. 1921.
— Influjo del elemento vasco en la lengua española. San Sebastián, 1923.

FEBRERO LORENZO: La pedagogía de los colegios mayores en el siglo de oro. 256 páginas. Ptas. 110.
GUAL VILLALBÍ: Política del consumo. 484 páginas. Ptas. 290.
GUARNERO: En espera del amor. Lo que debe saber una novia del siglo XX. Traducido del italiano. 227 págs. Ptas. 120.
Guía de la Universidad de Madrid. 301 páginas. Ptas. 30.
JIMÉNEZ DE PARGA: Formas constitucionales y fuerzas políticas. 309 págs. Ptas. 90.
MAYOR MAYOR: La economía en 1960. 514 páginas. Ptas. 250.
MORALES: El niño en la cultura española. Tomo I. Biografías. Obras benéfico-sociales. Legislación. 984 págs. Tomo II. El niño y las bellas artes (pintura, escultura y música). El niño y la literatura. Ex libris: La filatelia y el niño. La sabiduría popular. Cantos, bailes y juegos infantiles. Hagiografía pediátrica española y un apéndice de temas variados relacionados con el niño. 1313 págs. Tomo III (1.°): Introducción e índice bibliográfico de la pediatría y puericultura españolas. Relación alfabética de autores, con un total de 16.111 fichas. 873 págs. Tomo III (2.°): Indice bibliográfico de pediatría y puericultura españolas. Pórtico y relaciones por materias. 726 págs. Ptas. 2.900.
MORÁN: La teoría del conocimiento en San Agustín. Enchiridion sistemático de su doctrina. 378 págs. Ptas 125.
PLATÓN: Diálogos. Versión castellana de J. Farran y Mayoral. 127 págs. Ptas. 15.
Reglamento-Tipo de Régimen Interior de Empresa. 89 págs. Ptas. 20.
San Agustín. Estudios y coloquios (por varios autores). 221 págs. Ptas. 90.
SÁNCHEZ JIMÉNEZ: Conocimiento del educando. Ficha psicopedagógica acumulativa para la escuela. 175 págs. Ptas. 80.
VIDA Y LÓPEZ-PUIGCERVER: Doctrina penal de la fiscalía del tribunal supremo. 363 páginas. Ptas. 250.

HISTORIA, BIOGRAFIA GEOGRAFIA, VIAJES

BALLESTEROS Y ALBORG: Manual de Historia Universal. 855 págs. Ptas. 350.
BELOFF: Europa y los europeos (introducción por Denis de Rougemont). 377 págs. setas 175.
CANTERA Y ORIVE: Un obispo alavés en el siglo XI: 92 págs. Ptas. 50.
CAMPS Y ARBOIX: Duran i Bas. 221 págs. Pesetas 175.
CASTILLO-PUCHE: El Congo estrena libertad. 206 págs. Ptas. 150.
CELA: Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles. Unamuno. Valle-Inclán, Baroja. Azorín. 462 págs. Ptas. 225.
CIANO: Diario. 1941-1943. Ed. integra, con 24 páginas de fotografías. 270 págs. Ptas. 50.
CIANO: Diario. 1939-1940. Ed. integra, enriquecida con 24 páginas de fotografías. 271 páginas. Ptas. 50.
La coronación imperial de Carlos V. Edición realizada por la Junta Nacional del IV centenario de Carlos V, con la colaboración de «Joyas bibliográficas». 99 págs. Ptas. 350.
CORTÉS CAVANILLAS: Alfonso XII. El rey romántico. 255 págs. Ptas. 150.
DÍAZ DE VILLEGAS: Africa en la posguerra. Conferencia pronunciada en el IV curso de Información Cultural, organizado por la Capitanía General de la I Región Militar, el día 23 de mayo de 1960. 26 págs. Ptas. 10.
DÍAZ DE VILLEGAS: Africa septentrional: Marruecos. El nexo del Estrecho. Africa Atlántica. Las riberas fronteras de Canarias. Islas y territorios del golfo de Biafra. 28 páginas. Ptas. 15.
DÍAZ DE VILLEGAS: La epopeya de Enrique el Navegante. Quinientos años después. 21 páginas. Ptas. 10.
GARCÍA FIGAR: Vida del Excmo. e Ilmo. señor doctor don Narciso Martínez Izquierdo, Obispo de Salamanca y primer Obispo de Madrid-Alcalá, terciario dominico. 210 páginas. Ptas. 45.
GÓMEZ SANTOS: Gregorio Marañón cuenta su vida. 93 págs. Ptas. 40.
Guías artísticas de España. Murcia-Albacete y sus provincias. Por Alfonso E. Pérez Sánchez. 199 págs. Ptas. 125.
JAVIERRE: Merry del Val (biografía). 613 páginas. Ptas. 275.
MARTÍNEZ VAL, PEÑALOSA, INFANTES: Un epistolario inédito del reinado de Felipe IV (correspondencia del venerable Fray Tomás de la Virgen). 140 págs. Ptas. 70.
MONTERO MORENO: Historia de la persecución religiosa en España. 1936-1939. 883 páginas. Ptas. 125.
Nuevo Atlas de España. 455 págs. Ptas. 500.
PÉREZ MARTÍN: Margarita de Austria, reina de España. 230 págs. Ptas. 200.
PÉREZ VILLANUEVA: Planeamiento ideológico inicial de la guerra de Independencia. 121 págs. Ptas. 25.
«SEMPRONIO»: Sonata a la rambla. 273 págs. Ptas. 135.
SITHOLE: El reto de Africa. Trad. de Francisco González Aramburo. 228 págs. Pesetas 38.
SOBREQUES Y VIDAL: Els grans comtes de Barcelona. 226 págs. Ptas. 100.
VÁZQUEZ DÍAZ: El retrato de Manolete (conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes). 77 págs. Ptas. 40.
VILLOTA ELEJALDE: Doctrinas filosófico-jurídicas y morales de Morales de Jovellanos. 219 págs. Ptas. 60.
YANGUAS MIRAVETE: Antecedentes históricos. Organización político-administrativa de las provincias de Ifni y Sahara. 431 págs. Pesetas 250.

(Pasa a la página 4.)

Depósito Legal, M. 210 - 1958

AL CORRER DE LOS LIBROS

OBRAS GENERALES

COROMINAS, Joan: **Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana.** 610 págs. 300 ptas. en rústica, 330 en tela, 350 en pasta española.

Versión abreviada y renovada del gran «Diccionario Crítico Etimológico» del mismo autor, en cuatro volúmenes, publicado recientemente.

El autor ha dado entrada en esta nueva versión de su obra a la gran mayoría de los vocablos incluídos en aquél. Por otra parte, ha recogido aquí muchas palabras usuales que allí sólo figuran en el Suplemento, o que, por diversas razones, no figuran en absoluto.

Son muy numerosos los artículos que en este nuevo Diccionario han experimentado una mejora total o parcial, pero de alcance decisivo. Más numerosos aún aquellos en que las innovaciones se reducen a un matiz, a un dato aislado más o menos importante, a un mero enfoque nuevo de los mismos hechos esenciales o a una sencilla aclaración.

En resumen, un libro imprescindible para cuantos aspiran a conocer el castellano con alguna profundidad.

NOVELA, NARRACIONES

MIELNIKOV, Pavel: **En los bosques.** 2 vols. de 677 y 610 págs.

Nuevo en el conocimiento español de la literatura rusa, tan influyente en la época de nuestro realismo, está adecuadamente clasificada como un «clásico inédito», esta obra maestra publicada en 1875 y que logró un éxito extraordinario que es incomprensible no sobrepasara las fronteras. «Glorioso poema ruso», lo llamó Gorki. Su contextura, en efecto, tiene de poema, como tiene de novela, de artículo costumbrista, de texto histórico, de penetrante explicación del alma rusa.

RYUNOSUKE, Akutagawa: **El biombo infernal.** 76 págs.

Una historia fantástica y terrible, narrada con un ritmo poético que nos encanta, al tiempo que nos da a conocer una muestra de la desconocida literatura del Japón.

MULDER, Elisabeth: **La hisoria de Java.** Páginas 64.

Una gata es la protagonista de este relato dulce y cariñosamente contado, con sobria ternura y delicada observación.

ALDECOA, Ignacio: **Cuaderno de Godo.** 60 páginas.

El «godo» es el nombre que se da en las Islas Canarias a los visitantes. Aldecoa nos define y expresa cuál ha de ser la filosófica y acomodaticia postura del godo para gozar de ellas. Esta explicación previa nos justifica su visión de Canarias, tan precisa como bien escrita.

LARRAZ, José: **Don Quijancho, maestro.** Páginas 532. 150 pesetas.

De «biografía fabulosa» califica el autor esta novela, en la que ha creado un personaje que participa de la naturaleza de los dos más famosos tipos de la novelística española y acaso mundial. Una de las más originales consecuencias de la utilización y el entendimiento de la obra cervantina.

TEATRO

Teatro español, 1959-60. (Recopilación, prólogo y comentarios de Federico C. Sainz de Robles.) 464 págs.

Nuevo tomo de estas interesantes analogías que permiten un panorama adecuado de la sucesión anual del teatro estrenado en España. Reúne esta última *¿Dónde vas triste de ti?*, de J. I. Luca de Tena; *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura; *La cornada*, de Alfonso Sastre; *Cosas de papá y mamá*, de Alfonso Paso; *Diana está comunicando*, de José López Rubio.

CRITICA, HISTORIA LITERARIA

ZARDOYA, Concha: **Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos.** 724 págs.

Con amor y paciencia, humildad y sinceridad confiesa la autora—poetisa, profesora, amante y conocedora de nuestra poesía—haberse entregado al análisis que, basado en la estimación y un primer momento de intuición pura, ha hecho de autores u obras de tanto interés como las *Rimas*, de Bécquer; la poesía de Unamuno, Machado, Juan Ramón, Solinas, Guillén, Lorca, Dámaso Alonso, Aleixandre, Alberti, Miguel Hernández, etcétera. Libro con rigor de ciencia estilística, pero también con los sentimientos emocionales de quien ocupa un puesto importante en las filas de la actual poesía.

TORRE, Guillermo de: **El fiel de la balanza.**

En el signo de Libra ha creído ver el conocido crítico una invitación a las valoraciones justas, tan lejos del panegírico como del vejamen, tan fuera de la crítica apasionada como de la aceptación ciega de la opinión establecida, tan atenta a la modernidad como a la tradición. Se agrupan los diversos ensayos de este libro en torno a figuras como *Las ideas estéticas de Ortega, Etapas de Juan Ramón, Identidad y desdoblamiento de Antonio Machado, Presencia de Federico García Lorca, Redescubrimiento de Galdós. La nueva poesía «clamorosa» de Jorge Guillén.*

SCHULMAN, Iván A.: **Símbolo y color en la obra de José Martí.** 544 págs. 120 ptas.

El autor no se limita a reconstruir un mundo poético cuyos valores reflejan la trajinada vida heroica del escritor cubano, sino que se detiene en la valoración de la calidad artística de su tropología y los demás componentes de su arte literario. Desde el principio hasta el fin del libro se considera la cronología de las imágenes y de los símbolos cromáticos porque ambos revelan rasgos modernistas a partir de 1875, es decir, trece años antes de la publicación de *Azul*. Estas investigaciones del autor prueban que en su obra primigenia, 1875-1882, Martí se anticipó a Rubén en el uso de algunos elementos estilísticos de filiación netamente modernista. Martí, renovó el lenguaje literario de la segunda mitad del siglo XIX, es uno de los prosistas y poetas más originales de la literatura hispánica.

HISTORIA

BALLESTEROS, Manuel, y ALBORG, Juan Luis: **Manual de Historia Universal.** 864 págs. 350 ptas.

Un conjunto completo, orgánico y coherente de ese río casi inapreciable de acontecimientos en que se vacía la historia de los pueblos.

Sin descuidar, en absoluto, los aspectos culturales, los autores han atendido especialmente al proceso de los hechos políticos. Les ha guiado, sobre todo, el convencimiento de que ningún estudio puede ser montado en el campo de la Historia sin un conocimiento previo de los hechos fundamentales, que son como el gran cañamazo sobre el que se han tejido todos los demás. Un manual dirigido a todo aquel que pretende adentrarse en el estudio de la Historia. Enriquecen el volumen numerosos mapas históricos.

SCHRODINGER, Erwin: **La Naturaleza y los griegos.** 120 págs. 35 ptas.

Un breve, pero magistral ensayo del ilustre Premio Nobel de Física recientemente desaparecido, tan interesante para quienes militan en el campo de las ciencias como para los preocupados por Grecia o los orígenes de la cultura occidental.

ROTHACKER, Erich: **Problemas de Antropología cultural.** 198 págs. 120 ptas.

Urge que la Antropología enfoque de nuevo Historia, Sociología, Etnología, etc., estudiando metódicamente al hombre como agente de cultura. Tal es el propósito de este importante libro.

LEON-PORTILLA, Miguel: **Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares.** 198 págs. En 4.°, ilustr., tela.

El importante legado cultural del México prehispánico, en palabras y símbolos, se desprende, luminoso y asombrado, de los poemas y cantares que se han salvado en códices postcortesianos. De ellos se deducen características de una originalísima cultura.

El libro, de bella presentación tipográfica, está profusamente ilustrado en negro y colores, según los originales que se reproducen.

TOYNBEE, Arnold: **De Oriente a Occidente.** 270 págs. 340 ptas.

Una mentalidad como la de Toynbee ha de ser original cuando se lanza a recorrer el mundo. Sólo la selección de los lugares y sus apropiados comentarios ya dan gran valor a este ameno y profundo libro, que puede considerarse complemento y ayuda para el conjunto de su obra.

ARTE

LHOTE, Henri. **Hacia el descubrimiento de los frescos del Tasili.** 194 págs. y numerosas láminas en huecograbado.

La sorpresa que, a finales del pasado siglo, significó el descubrimiento de las pinturas de Altamira, pareció abrir los ojos a exploradores y arqueólogos, que consiguieron sacar a luz un gran museo distribuído por las grutas del sur de Francia y España. Posteriormente se descubrieron pinturas—coetáneas o posteriores—en el Norte africano. Hasta 1956 no se realizó la expedición al sur sahariano, que ha dado por resultado las extraordinarias pinturas de ese escenario onírico que es el Tasili. Parentesco con las pinturas de la prehistoria europea, influencias egipcias, originales trazados de hombres o figuras monstruosas... abren una página nueva a la historia del arte.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. **La Arquitectura española fuera de España.** 450 págs. y 5 láminas en color fuera de texto.

De «libro de inexcusable lectura y consulta para todos los buenos españoles» califica su autor este monumental—aunque antológico—repertorio de monumentos perdidos por la incuria, la falta de un sano conservadurismo, y el analfabetismo colectivo; derribados por el paso del tiempo, cuando no por la piqueta edilicia o gubernamental. A un alegato o panorama histórico, que de ambas cosas tiene—«La destrucción pacífica del patrimonio nacional»—sigue el catálogo pormenorizado de los monumentos, bien ilustrado con grabados antiguos y fotografías, cuando su desaparición ha sido lo suficientemente próxima a nosotros para permitirlo.

RELIGION, ESTUDIOS SOCIALES

RAHNER, Karl. **Escritos de Teología L. Dios-María-Gracia.** 420 págs. Ph. 250.

Rahner está considerado como el teólogo especulativo más destacado en la Alemania actual. Profesor de dogna, en la Universidad de Insbruck, se inclina, más que a la teología positiva, como el resto de sus colegas, hacia los problemas fundamentales y permanentes de la teología, desde la situación actual del hombre y del pensamiento.

El volumen primero comprende, entre otros temas, Comentario teológico al monogenismo, Problemas actuales de la cristología, En torno al problema de la evolución de los dogmas, etc.

HAECKER, Theodor. **¿Qué es el hombre?** 232 páginas

«Apología de la dignidad del hombre», podría resumirse el objeto y tema de este libro, que enunció, en los trágicos años para Europa de 1933 a 45, el paso de la exaltación colectiva a la aniquilación en masa. Haecker denunció que la glorificación de lo vital, a que asistía, iba a conducir a los horrores del funcionalismo aplicado al exterminio.

SCHULMAN, Iván A. **Símbolo y color en la obra de José Martí.** 541 págs.

Profundo y minucioso examen de la simbología martiana, que no es un simple elemento estético de su obra, sino una parte del mundo lírico de su obra. A la luz de este estudio queda más estacao el valor de Martí, no ya precursor, sino iniciador del modernismo, «el primero y más grande creador de esta época». Símbolos y cromatismos propios de parnasianos y simbolistas, unidos a su raigambre hispánica hicieron de él un renovador que apuntaba más allá que los modernistas. lo que da hoy mayor urgencia y estimación a su obra.

FOSSATI, Eraldo: **Política económica racional.** 296 págs. 140 ptas.

Obra del máximo interés para el estudio de la política económica. La estructura básica del libro es la teoría keynesiana, cuya exposición se presenta de forma meticulosa. El autor no se detiene ante las variables macroeconómicas del sistema keysiano, sino que lo relaciona con el modelo del equilibrio general y con los nombres de Walras y Pareto, lo cual supone un claro reconocimiento de que la política económica se ocupa de los individuos y de las empresas, y no meramente de las variables macroeconómicas.

EBENSTEIN, William: **Pensamiento político moderno.** 2 vols. de 1310 págs. en total.

Excelente manera de entrar en el conocimiento del complicado panorama de las ideas políticas modernas: Un comentario general seguido de trozos escogidos en que los propios expositores de las teorías, o sus críticos, ofrecen un conocimiento de ellas. «Los fundamentos de la democracia», «Pensamiento antidemocrático», «Capitalismo, Socialismo y Estado de Bienestar», «Del nacionalismo al Orbe Mundial», son algunos de los grandes apartados que recogen la selección antológica de textos.

FROMM, Erich: **Psicoanálisis de la sociedad contemporánea.** 304 págs. 176 ptas.

Las grandes pasiones del hombre no nacen de sus instintos, como decía Freud, sino de las condiciones de lo humano en continua evolución espiritual. Las soluciones (que aquí desarrolla Fromm magistralmente) han de ser adecuadas a esas características y a las del momento actual.

DERECHO

VIADA, Carlos: **Doctrina penal de la Fiscalía del Tribunal Supremo.** 392 págs.

Comprende la doctrina sentada en las Memorias de la Fiscalía del Tribunal Supremo desde la del año 1883 hasta la de 1955. En ellas el fiscal no sólo examina los hechos físicos en relación con normas intocables, sino que escudriña las causas sociales del delito y tiene en cuenta la posible inadecuación de las leyes sancionadoras, en orden a su posible reforma.

MAYOR, Pedro: **La economía en 1960.** Pesetas 250.

Variado conjunto de artículos sobre el pensamiento económico actual y las realizaciones económicas internacionales presentes, escogidos entre los aparecidos en las principales revistas económicas de fuera y de dentro de España. Esta publicación, que tendrá carácter periódico, viene a satisfacer la necesidad sentida por quienes se dedican al estudio de la economía o se interesan de alguna forma por los problemas económicos, de disponer de un volumen que contenga las novedades más salientes sobre la evolución del pensamiento y de la organización económica.

LOEB, Paul: **El presupueso de la empresa.** 722 págs.

Obra exhaustiva en que se exponen y analizan minuciosamente los diversos aspectos del problema presupuestario. Remontándose por encima de la simple práctica, permite comprender el alcance del presupuesto y los principios que deben orientarlo y regirlo. Multitud de cuadros y de ejemplos numéricos aclaran la exposición de los hechos, poniéndolos al alcance de todos. Interesa a un público muy extenso: contables jurados, jefes de contabilidad, profesores y estudiantes.

CIENCIAS, TECNICAS

GILZIN, Karl: **A la conquista del espacio.** 432 págs.

La Edad del Espacio ha comenzado el 4 de octubre de 1957, cuando el «Sputnik» dio la vuelta completa a la Tierra. El universal acontecimiento abre un campo de enorme interés, poco atendido por la bibliografía española. La historia de los pasos que han llevado hasta el actual dominio de los satélites artificiales y el envío de astronautas al espacio y los conocimientos necesarios para seguir lo que el futuro inmediato nos reserva son la base de este volumen, redactado con estilo sencillo y atrayente.

EMERY, y otros: **Motores y generadores eléctricos.**

Obra especialmente práctica sobre proyecto, construcción y aplicación de las máquinas eléctricas. Escrita por los expertos más competentes en este campo, abunda en material informativo no recogido hasta ahora en forma de volumen.

Los temas tratados se abordan con la mayor sencillez, conduciendo al lector desde los fundamentos del diseño eléctrico y mecánico, hasta los detalles más precisos de construcción y ensayo de todos los tipos de motores y generadores eléctricos. Uno de los rasgos más destacados de esta obra es la claridad de las figuras.

EICHHOLTZ, F.: **Tratado de Farmacología.** 880 páginas. 575 ptas.

La Farmacología es una de las ciencias que han alcanzado mayor desarrollo en los últimos diez años. Este tratado, de dimensiones medias, es muy adecuado para un curso universitario. Su planteamiento y orientación son marcadamente pedagógicos, abarcando toda la materia correspondiente con un equilibrio muy ponderado, que huye igualmente de un énfasis excesivo sobre los aspectos teóricos como de una inclinación marcada a los aspectos más aplicados de la terapéutica.

THOMPSON, R. H. S., y KING, E. J.: **Trastornos bioquímicos en la clínica humana.** 952 págs.

Al hacerse cada vez más evidente la interdependencia entre la Bioquímica y la Medicina se ha planteado una revisión a fondo de gran número de puntos de enfoque en problemas clásicos de la Patología. El progreso incesante de la Bioquímica, tanto en el aspecto teórico como en sus técnicas, ha extendido considerablemente el campo así afectado, hasta el punto de que en la actualidad es bastante difícil hallar un área de la Patología que no se beneficie de estas nuevas perspectivas.

Objetivo primordial de esta obra es ofrecer una interpretación actual y una visión de conjunto de las relaciones básicas existentes entre una larga serie de afecciones humanas y los trastornos bioquímicos subyacentes.

BERGMANS, D. Ir. J.: **La visión de los colores.** 92 págs.

Las investigaciones de los especialistas sobre problemas de la visión del color han conducido ya a normas y acuerdos internacionales que facilitan su estudio científico. El triángulo cromático, los efectos de la luz sobre el color, etc., están tratados aquí con rara claridad, a la que ayudan los esquemas y las magníficas láminas a todas tinta, en un texto útil a decoradores, arquitectos e ingenieros.

INSULA

LIBRERIA DE CIENCIAS Y LETRAS

Carmen, 9. - MADRID (13)

Se complace en facilitar a sus favorecedores la siguiente

Selección n.º 176-177 BIBLIOGRAFIA EXTRANJERA

quedando a su disposición para gestionar aquellos libros que puedan necesitar, comprendidos o no en esta selección.

OBRAS GENERALES

BAHMER, BELOV, MARQUANT, PAPRITZ: Current problems in the World of Archives Papers from the IVth International Congress of Archives. Stockholm August 17-20, 1960. 132 págs. Sw. kr. 16,50.

BESTERMAN: Early printed Books to the end of the Sixteenth century. A Bibliography of Bibliographies. Second edition. 344 páginas. Frs. s. 55.

LYNDENBERG & ARCHER: Care and repair of Books. $ 6,15.

MASSON ET SALVAN: Les Bibliothèques. 128 páginas. (Que sais-je?). NF 2,50.

LITERATURA

ASLAN: Rabindranath Tagore. Choix de textes, bibliog, portraits facsimilés, 207 páginas. NF 5,85.

BAUSANI: Storia delle letteratura del Pakistan. 370. 1 plate. Lire 2.500.

BEGEY: Storia della letteratura polacca. 384 páginas. 1 plate. Lire 2.700.

BELLI: Storia della letteratura ebraica. 468 páginas. 2 plates. Lire 3.500.

BERTUCCIOLI: Storia della letteratura cinese. 302 págs. 2 plates. Lire 3.000.

BESSY: Car c'est Dieu qu'on enterre. 158 páginas. NF 4,80.

BOMBACI: Storia della letteratura turca. 524 páginas. 1 plate. Lire 3.200.

BORRIERO PICCHIO: Storia della letteratura bulgara. 280 págs. 1 lámina. Lire 2.600.

BRECHT: Histoire d'almanach. (Trad. des récits: Ruth Ballangé et M. Regnaut. Trad. des poèmes: M. Regnaut). 168 páginas. NF 6,90.

CAHIERS DE LA COMPAGNIE MADELEINE RENAUD-JEAN-LOUIS BARRAULT: Guerre et poésie. 112 págs. NF 3,90.

CALGARI: Storia delle quattro letterature della Svizzera. 580 págs. 1 lám. Lire 3.600.

CAMUS: Méditation sur le théatre et la vie. Coll. Serie Brimborions 75 14 págs. NF 24.

CENDRARS: Oeuvres completes. T. VI: Bourlinger. Le lottissement. 608 págs. NF 25.

CERULLI: Storia della letteratura etiopica. 280 págs. 10 láminas. Lire 2.500.

CRONIA: Storia della letteratura serbocroata. 628 págs. 1 lámina. Lire 3.600.

DE GREVE: L'interprétation de Rabelais au XVI siècle. Etudes rabelaissiennes, t. III. 312 págs. Frs. s. 40.

DEL MONTE: Storia della letteratura provenzale moderna. 242 págs. 1 lám. Lire 2.400.

DONADONI: Storia della letteratura egiziana antica. 344 págs. 2 láminas. Lire 3.000.

EASTWOOD: A Book of science verse. xvi-280 págs. 21s.

GABRIELLI: Storia della letteratura araba. 380 págs. 1 lámina. Lire 2.600.

GALLO: Storia della letteratura spagnola. 762 págs. (2 vols.) 3 láminas. Lire 5.500.

GALLO, Bellini: Storia della letteratura ispano-americana. 484 págs. 1 lámina. Lire 3.000.

GARNIER: Trois poetès allemands de la nature: Arendt, Huchel, Maurer. Itrdo. de Becher. 128.págs. NF 6.

GRUBE: A Greek critic: Demetrius on style. x-172 págs. $ 5.

GRUENANGER: Storia della letteratura tedesca: il Medioevo. 386 págs. 2 plates. Lire 3.000.

GUMMERUS: Storia delle letterature della Finlandia. 268 págs. 1 lámina. Lire 2.400.

GUTMANN: Introduction à la lecture des poètes français (Nouv. ed. rev. et augm.) NF 15.

55 Histoires extraordinaires fantastiques et insolites de notre planète et des autres. Anthologie composée par P. A. Touttain. Textes de Hoffmann, Gautier, Nerval, Poe, L. Carroll, Tourgueniev, Borges, etc. Préface de M. Aymé. 640 págs. illus de Gebreil-le Sauvain. NF 13,50.

HOFFMANN: Romantique Espagne, l'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850. viii-204 págs. NF 30.

IZZO: Storia della litteratura nordamericana. 728 págs. 2 láminas. Lire 3.800.

JANNINI: Storia della letteratura brasiliana. 302 págs. 2 láminas. Lire 2.700.

LAVAGNINI: Storia della letteratura neollenica. 226 págs. 2 plates. Lire 2.000.

LEHRMANN: L'élément juif dans la littérature française. T. II. De la Révolution a nos jours. 224 págs. NF 6.

LEPPMANN: The German Image of Goethe. 38s.

LO GATTO: Storia della letteratura russa contemporanea. 772 págs. 1 lámina. Lire 4.000.

LO GATTO: Storia della letteratura russa moderna. 740 págs. 2 láminas. Lire 4.800.

MACKAY: The Universal Self. A study of Paul Valery. 36s.

MAGNINO: Storia della letteratura giapponese. 369 págs. 1 lámina. Lire 2.700.

MAURIAC: Le desert de l'amour. 244 págs. (livre de Poche 61). NF 1,95.

MAZARS: Une journée avec Saint John Perse, avec texte du poète et un portrait inédit. (Coll. Brimborions, 76) 14 págs. NF 22.

MERIGGI: Storia delle letterature ceca e slovaca. 392 págs. 1 lámina. Lire 2.600.

MOLIERE: Dom Juan ou le Festin de pierre. Introd et notes par Guy Leclerc. 135 págs. NF 3,50.

MOR-WEISGERBER: Storia della letterature del Belgio. 468 págs. 1 lámina. Lire 3.200.

PAGLIARO, Bausani: Storia della letteratura persiana. 916 págs. 1 lámina. Lire 5.000.

PICCHIO: Storia della letteratura russa antica. 416 págs. 2 láminas. Lire 3.000.

PISANI: Storia delle letterature antiche dell'India. 298 págs. 1 lámina. Lire 2.500.

RABINDRANATH TAGORE ET ROMAIN ROLLAND: Lettres et autres écrits. 3 réprod. fac-similés. 208 págs. NF 9.

RINALDI: Storia delle letterature dell'antica Mesopotamia. 316 págs. Lire 2.500.

SAGAN: Les merveilleux nuages. 192 págs. NF 9.

SCHIRO: Storia della letteratura albanese. 270 págs. 2 láminas. Lire 2.300.

Storia delle letterature baltiche (Estonia, por el Prof. Ants Oras; Latvia, por el Prof. Ernest Blesse; Lituania, por el Prof. Alfred Senn. 432 págs. 1 lámina. Lire 3.000.

STRICKER: Die Selbsdarstellung des Schweizers im Drama des 16 Jahrunderts. 172 páginas. Frs. s. 10,75.

TORRES-NAHARRO: Propalladia and other works of Bartolomé de ...... Volume IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance. by J. E. Gillet. Transcribed, edited and completed by Otis H. Green. 658 págs. 98s.

VISCARDI: Storia delle letterature d'Oc e d'Oil. 540 págs. 2 láminas. Lire 3.000.

LINGÜISTICA

BARTH: Recherches sur la fréquence et la valeur des parties du discours en français, en anglais et en espagnol. 136 págs. NF 14.

Bibliographie linguistique de l'année 1958 et complément des années précédentes. Lin-Bibliography for the year 1958 and supplement for preuvious years. 365 Págs. Francos suizos 27,80.

Dictionaire Lilliput Larousse français-espagnol. 640 págs. NF 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse angals-français. 640 págs. NF 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse espagnol-français. 640 págs. NF. 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse français-allemand. 640 págs. NF 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse français-anglais. 640 págs. NF 2,80.

Dictionaire Lilliput Larousse français-espagnol. 640 págs. NF 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse francais-italien. 640 págs. NF 2,80.

Dictionnaire Lilliput Larousse italien-français. 640 págs. NF 2.80.

FRANKEL: Apollonii Rhodii Argonautica. Edited by ——. 294 págs. (Oxford Classical Texts). 21s.

GURREY: Teaching English Grammar. 12/6.

HENRY: Etude de syntaxe expressive. Ancien francais et français moderne. 180 páginas. NF 15.

HENRY: Etudes de lexicologie française et gallo-romaine. 11 figs. 284 págs. NF 24.

KOESSLER ET DEROCQUIGNY: Les faux amis: les lièges du vocabulaire anglais (5 ed.) xxxvii — 390 págs. NF 12.

KOOP AND INADA: Japanese Names and How to Read them. 70s.

LEE: English essentials. 128 págs. $ 1.95.

LEMIEUX: Russian Conversation and Grammar. Vol. I. 3 rd ed. (Russian English Vocabulary) 109 págs. $ 2.50.

LOFSTEDT: Studien über die sprache der langonardischen Gesetzen. Beitrage zur Frúhmittelalterlichen Latinität. 362 págs. Sw. kr. 35.

LOMBARDY: L'orthographe à l'école primaire. Méthodes et procédés. 224 págs. NF 9,30.

NELOD: Empédocle d'Agrigente. 108 págs. 2 planches. h. t. Frs. b. 65.

PARTRIDGE: A dictionary of Slang and Unconventional English. 5th ed. in two. 105s. (2 vols.).

ROBERT: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Fasc. 41. Planure à Portefeuille. NF 8,25.

ROGERS: The travels of the Infante Dom Pedro de Portugal. A chapter in the Literature of East-West relations, x2. 392 páginas. (Translation of the Book of the Infante Dom Pedro, by Gomez de Santisteban, with a discussion by ——. $ 7.50.

DERECHO. FILOSOFIA, RELIGION, CIENCIAS SOCIALES

ACQUAVIVA: Automazione e nuova classe. 192 páginas. Lire 900.

BATTACCHI: Meridionali e settentrionali nella struttura del pregiudizzio etnico in Italia. 112 págs. Lire 900.

BAUM: L'Unité chrétienne d'après la doctrine des papes de León XIII à Pie XII. 252 páginas. NF 12,60.

BENZ: Der Ubermensch. Eine Diskussion namhafter Wissenschaftler verschiedener Forschungsrichtungen Mit Beitragen von —— etc. 490 págs. Frs. s. 29.

BLANCHARD: Méthodes et principés du Pere Teilhard de Chardin. 194 págs. NF 8,50.

BRUN: Les conquêtes de l'homme et la séparation ontologique. 300 págs. NF 16.

CASTRO: Le livre noir de la faim. NF 5,25.

CHAPANIS, LUCAS, etc.: L'Automation. Aspects Psychologiques et sociaux. 122 págs. Francos belgas 110.

DEL VECCHIO: Capitale e interese. 510 págs. Lire 4.500.

DOBBELEARE: Pédagogie de l'expression. NF 6,60.

DOOB: Becoming more civilized. A Psychology exploration. 346 págs. 48s.

DURSI: Giovani soli (La juventud de hoy). 206 págs. Lire 1.400.

ECOLE: La métaphysique de l'être dans la philosophie de Maurice Blondel. 288 págs. NF 22,40.

EINAUDI: Lezioni di politica sociale. 270 páginas. Lire 2.000.

Eranos-Index. Bearbeitet von Magda Kerenyi mit bibliographiscen und biographischen Daten. 400 S. Frs. s. 55.

Eranos-Jahrbuch (1960). Mensch und Gestaltung. 500 s. Frs. s. 34,50.

FABRO: Participatiom et Causalité selon San Thomas d'Aquin. 650 págs. Frs. b. 350.

FLETCHER: A Philosophy for the teacher. A study of the Child and Human Knowledge. 154 págs. 10/6.

FONZI: Problemi di psicollogia infantile. 256 páginas. 6 illus. 2 láminas. Lire 2.500.

GRENIER: Absolu et choix. 124 págs. NF 4,50.

HULTKRANTZ: The supernatural owners of nature. Nordic symposium of the religious Conceptions of Ruling Spirits (genii loci, genii speciei and allied concepts). 165 páginas. 2 maps. Sw. kr. 30.

The Humanities in Soviet Higher Education. 102 págs. $ 2.50.

KOREN: An Introduction to the Philosophy of Nature. xii-200 págs. Frs. b. 1,80.

LAROCK: Erasme. «Eloge de la Folie» 92 páginas. 4 illus. 5 planches. Frs. b. 65.

LÉONARD, Emile: Histoire générale du protestantisme. T. I. La réformation 32 pl. h. t. en héliog. 5 cartes. iv-400 págs. NF 40.

LEPP: Psychanalyse de l'athéisme moderne. NF 7,80.

LUIJPEN: Existential Phenomenology. Preface de Albert Dondeyne. xiv-362 págs. Frs. b. 372.

MARGENAU: Open Vistas. Philosophical Perspectives of Modern Science. 266 págs. 6 figures. 3 tables. 40s.

MELANDRI: Logica ed esperienza in Husserl. xii-256 págs. Lire 2.000.

MERCIER: De l'amour et de l'être. Essai sur la connaissance. 195 págs. NF 23,10.

MICHEL: Rhéttorique et philosophie chez Ciceron. Essàis sur les fondements philosophiques de l'art de persuader. NF 25.

MOSMANS: L'Eglise à l'heure de l'heure de l'Afrique. 256 págs. NF 9 75.

MOURAVIEFF: Gnosis. Etude et commentaire sur la tradition esotérique de l'orthodoxie orientale. NF 25.

Les mouvements européens de résistance, 1939-1945. Première conférence Internationale sur l'histoire des mouvements de résistance. 410 págs. NF 36.

MUSATTI: Psicoanalisi e vita contemporanea. 376 págs. Lire 3.000.

PARETO: Forma ed equilibrio sociale, par Giorgio Braga. 1xxx-348 págs. Lire 4.500.

PASQUIER: L'Economie du Portugal. Données et problèmes de son expansion. NF 18.

PIATIER: Statistique et observation économique. T. I.: Méthodologie Statistique. 76 figures. 468 págs. NF 20.

PIATIER: Statistique et observation économique. T. II. Econométrie. Conjuncture. Comptabilité nationale. 70 figs. 504 págs. NF 22.

PUCELLE: La nature et l'esprit dans la philosophie de T. H. Green. La Ranaissance de l'idéalisme en Anglaterre an XIX siècle. I. Métaphysique-Morale. 326 págs. NF 30.

REINHARD ET ARMENGAUD: Histoire générale de la population mondiale. 600 págs. 72 cartes et graphiques. NF 50.

REUCHLIN: Histoire de la psychologie Nouv. ed. (Que sais-je?). NF 2,50.

ROPKE: Au dela de l'offre et de la demande Vers une économie humaine: 296 páginas. NF 20.

ROSSI: Storia e storicismo nella filosofia contemporanea. 518 págs. Lire 3.000.

Saint Thomas d'Aquin: Contra gentiles. I. Introd. de A. Gauthier. NF 46.

SANTUCCI: Esistenzialismo e filosofia italiana. 432 págs. Lire 2.700.

SOUTHALL: Social Change in Modern Africa Studies presented and discussed at the First International African Seminar, Makerere College, Kampala, 350 págs. 40s.

STEIN: Passion d'amour de Saint Jean de la Croix. La science de la Croix. Trad. de l'all. xviii-359 págs. NF 22,40.

STENGEL & COOK: Attempted Suicide. Its social significance and effects. 136 págs. 2 figures. 33 tables. 28s.

SYMONDS, Jensen: From adolescent to Adult. 428 págs. 70s.

VILLEY: La Grande Bretagne et le Marché commun. 48 págs. NF 2,50.

VILLEY: La Question de Berlin. 40 páginas. NF 2,50.

VOOGHT: L'hérésie de Jean Huss. Fasc. 34 (Bibliothèque de la Revue historique ecclessiastique). xxi-494 págs. Frs. b. 350. Hussiana Fasc. 35 (Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclessiastique) vii-450 págs. Frs. b. 400.

ZIATIEV: Mécanismes de la vente. Préparation, réalisation et contrôle de l'activité commerciale. viii-208 págs. NF 20.

HISTORIA, BIOGRAFIA GEOGRAFIA, VIAJES

AMERY: Die Geburt der Gegenwart. Gestalten und Gestaltungen der westlichen Zivilisation seit Kriegsende. 520 S. Frs. s. 6,80.

Les Auberges de France et d'Europe. Hôtels et restaurants sélectionnés par F. Keller et F. Tixidre. Année 1961. 367 págs. NF 9.

CRAWFORD: An Australian Perspective. 84 pagines. 10/6.

CHAMPASAK: Tempête sur le Laos. 284 páginas. NF 10.

DESROCHES: L'Ancienne Egypte. L'extraordinaire aventure amarnienne. Phot. de F. K. Kenett. xvi-pág. de texte. 32 phot. a pleine page. NF 32,50.

DHONDT ET VERVAECK: Instruments biographiques pour l'histoire contemporaine de la Belgique. 80 págs. Frs. b. 80.

DIA: Notions africaines et solidarité mondiale. ii-150 págs. NF 9.

FOUCAULT: Histoire de la folie à l'age classique, folie et déraison. NF 24.

FORTES & EVANS-PRITCHARD: African Political Systems. 326 págs. 5 maps. 15s.

GEIVALL: Westerhus. Medieval Population and church in the Light of Skeletal Romains. 39 plates. 24 tables and maps. Sw. kr. 75.

GEOFFROY: De Carthage à Evian. 208 págs. NF 7,50.

GURDJIEFF: Teachings of ——. An Account of some years with G. I. — and A. R. Orage in New York and at Fontainebleau-Avon. (The journal of a Pupil.) 30s.

HOLAS: Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire. 61 planches. h. t. NF 7.50.

ITALIAANDER: The new leaders of Africa. 312 páginas. $ 5.

IVERSEN: The Myth of Egypt and its hieropglyps in European tradition. 176 págs. 24 plates. sw. kr. 55.

JESSUP: Curiosities of British Archaeology. Compiled by ——. 215 págs. 25s.

JOOS: Brève histoire de l'Afrique noire. 224 páginas. NF 6.

MCCLOY: The Negro in France. 278 páginas. $ 7.

MICHAL: Central Planning in Czechoslovakia. Organization for growth in a mature economy. 288 págs. 98 tables. 46s.

MICHEL-DROIT: La Camargue. 111 págs. 116 illus (Phot. de Michèle Brabó et S. Holthsz). 5 pls. en coul. 93 marques et devises. NF 28.

PANNETIER: Cent restaurants de Paris. Nouv. edit. mise à jour. 192 págs. NF 7,80.

PIETRI: Pierre le Cruel. Le Vrai et le Faux. 256 págs. NF. 12.

RICHARDS: Some historic Journeys in East Africa. 144 págs. 8 págs. of plates. 10 maps. 10/6.

ROEDIGER: Ceremonial Costumes of the Pueblo Indians. 272 págs. 40 halftone 25 line drawings. $ 1.95.

SCHNEIDER: Histoire des Conciles par l'image. Texte de ——. 89 photog. de Léonard von Matt. NF 15.

SMITH: White servitude in Colonial South Carolina. 175 págs. illus. $ 4.75.

SNELL: The discover of the mind: the greek Origins of European tkought. 352 páginas. $ 1.85.

THOMPSON AND ADLOFF: The emerging States of French Equatorial Africa. 608 páginas. 5 maps. 16 plates. 48s.

TOYNBEE: A study of History. Vol. XII Reconsiderations. 750 págs. 45 s.

Who's who in France. Le dictionnaire biographique français. Edition 1961-1962. 3.000 páginas. 15 notices, biographiques, 4 planches en coul.

BELLAS ARTES, FOLKLORE, JUEGOS Y DEPORTES

BAILLY: Ferroneries d'Espagne. 250 motifs. NF 95.

BECKWITH: The Art of Constantinople: An Introduction to Byzantine Art from 330 to 1453, 192 págs. 32/6.

BESANCENOT: Bijoux arabes et berbères du Maroc. 40 págs. NF 80.

CHAMPRIS: Picasso, ombre et soleil. 322 ill. 304 págs. NF 58.

(Pasa a la página siguiente.)

LIBROS RECIBIDOS

(Viene de la pág. primera.)

BELLAS ARTES, FOLKLORE, JUEGOS Y DEPORTES

ACEBAL: Joselito y Belmonte (La edad de oro del toreo). 277 págs. Ptas. 80.

BAGUENA SOLER: Cuatro lieder con acompañamiento de orquesta. 1: Una voz tenue. 2: Hojas somos, Señor. 3: ¿Te ríes? 4: Mística primavera. Ptas. 25.

CALLE ITURRINO: Un artista catalán, pintor de Vizcaya. 21 págs. Ptas. 30.

CASSOU: Panorama de las artes plásticas contemporáneas. 812 págs. Ptas. 450.

CORROCHANO: Cuando suena el clarín. 208 páginas. Ptas. 150.

CUSA RAMOS: Despachos. 248 págs. Ptas. 75.

GARCÍA FIGAR: Lecciones de orientación cinematográfica. 115 págs. Ptas. 35.

GAYA NUÑO: La arquitectura española en sus momentos desaparecidos. 461 págs. Ptas. 500.

Una obra maestra del Greco. La capilla de San José de Toledo. Dirección y textos por el Dr. Halldor Soehner. Nota preliminar por el Dr. Enrique Lafuente Ferrari. 41 págs. 36 láminas. Ptas. 300.

MARIMÓN: XXVII campeonato de ajedrez de la U. R. S. S. 1960. (Col. Torneos seleccionados, IX.) Ptas. 125.

Rotulación. 55 láminas de rotulación. Pesetas 45.

CIENCIAS BIOLOGICAS, MEDICINA

ARANGO: Incitaciones a través de la psicobiología. 98 págs. Ptas. 50.

MARTÍNEZ LLOPIS: Alimentos y nutrición. 33 págs. Ptas. 230.

SALMERÓN SALMERÓN: Fundamentos del secado y deshidratación de frutas y hortalizas. 125 págs. Ptas. 80.

CIENCIAS FISICAS, MATEMATICAS TECNICA

CASSINELLO: Bóvedas de ladrillo. (Manuales y normas del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento.) 137 págs. Pesetas 100.

CUBILLO LÓPEZ: Compendio de electricidad. Formulario eléctrico y tablas de cálculo. 32 páginas. Ptas. 35.

CUBILLO LÓPEZ: Compendio de electricidad. Formulario del oficial electricista. 32 págs. Ptas. 50.

CUBILLO LÓPEZ: Compendio de electricidad. Resumen, formulario y trabajos eléctricos. 32 págs. Ptas. 60.

CUBILLO LÓPEZ: Curso de magnetismo y electricidad. 112 págs. Ptas. 300.

FERNÁNDEZ CASADO: Puentes de hormigón armado pretensado. I. Generalidades y cálculo. 639 págs. Ptas 890.

Geología del Petróleo. Curso sobre investigación, explotación, transporte y refino de hidrocarburos. Tomo I: Geología. 400 páginas. Ptas. 250.

MALLOL GABRIEL: Manutención mecánica. Mecanización del manejo de materiales. 350 págs. Ptas. 350.

MARÍN TEJERIZO: Problemas de cálculo integral. 366 págs. Ptas. 300.

MUNDI CRESPO: Los lubricantes en la industria. 470 págs. Ptas. 350.

COLECCION «LA VIE QUOTIDIENNE»

ALLEM: La vie quotidienne sous le second Empire. 286 págs. Ptas. 120.

BAUDIN: La vie quotidienne au temps des derniers Incas. 301 págs. Ptas. 136.

BIAQUIS: La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique (1795-1830). 256 páginas. Ptas. 104.

BRION: La vie quotidienne à Vienne à l'époque de Mozart et de Schubert. 341 páginas. Ptas. 136.

BURNAND: La vie quotidienne en France en 1830. 253 págs. Ptas. 112.

BURNAND: La vie quotidienne en France de 1870 à 1900. 303 págs. Ptas. 704.

CARCOPINO: La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire. 342 págs. Ptas. 136.

CHARLES-PICARD: La vie quotidienne à Carthage au temps d'Hannibal. IIIe siècle avant Jésus-Christ. 263 págs. Ptas. 120.

CHASTENET: La vie quotidienne en Angleterre au début du règne de Victoria, 1837-1851. 300 págs. Ptas. 144.

CONTENAU: La vie quotidienne à Babylone et en Assyrie. 316 págs. Ptas. 112.

DÉFOURNEAUX: La vie quotidienne au temps de Jeanne d'Arc. 313 págs. Ptas. 108.

DUVAL: La vie quotidienne en Gaule pendant la Paix romaine. 361 págs. Ptas. 144.

ERLANGER: La vie quotidienne sous Henri IV. 253 págs. Ptas. 104.

FARAL: La vie quotidienne au temps de Saint Louis. 271 págs. Ptas. 120.

FLACELIERE: La vie quotidienne en Grèce au siècle de Pericles. 367 págs. Ptas. 136.

GERNET: La vie quotidienne en Chine à la veille de l'Invasion mongole 1250-1276. 281 págs. Ptas. 136.

KUNSTLER: La vie quotidienne sous Louis XVI. 348 págs. Ptas. 120.

KUNSTLER: La vie quotidienne sous la Régence. 301 págs. Ptas. 144.

LACOUR-GAYET: La vie quotidienne aux Etats Unis à la veille de la guerre de Sécession, 1830-1860. 289 págs. Ptas. 108.

LEFRANC: La vie quotidienne au temps de la Renaissance. 247 págs. Ptas. 104.

LUCAS-DUBRETON: La vie quotidienne à Florence au temps des Médicis. 332 págs. Pesetas 112.

MAGNE: La vie quotidienne au temps de Louis XIII. 253 págs. Ptas. 104.

MAZAHERI: La vie quotidienne des musulmans au Moyen Age Xe au XIIIe siècle. 317 págs. Ptas. 120.

MIREAUX: La vie quotidienne au temps d'Homère. 266 págs. Ptas. 136.

MONGREDIEN: La vie quotidienne sous Louis XIV. 250 págs. Ptas. 136.

MONTET: La vie quotidienne en Egypte au temps des Ramsès. 346 págs. Ptas. 96.

ROBIQUET: La vie quotidienne au temps de Napoleón. 288 págs. Ptas. 120.

ROBIQUET: La vie quotidienne au temps de la revolution. 256 págs. Ptas. 144.

SOUSTELLE: La vie quotidienne des aztèques à la veille de la conquête espagnole. 318 páginas. Ptas. 112.

TROYAT: La vie quotidienne en Russie au temps du dernier Tsar. 318 págs. Ptas. 128.

VAUSSARD: La vie quotidienne en Italie au XVIII siècle. 252 págs. Ptas. 136.

ZUMTHOR: La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt. 368 págs. Pesetas 136.

BIBLIOGRAFIA EXTRANJERA

(Viene de la página anterior)

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM FASC.: I Genève (Schweizer Reihe) (Lang, B). 200 S 42 Abb. Frs. s. 48.

Decorative Art. 1961-62. 16 págs. in full colour. 450 illus. in b. and w. 42s.

DESCARGUES: Le musée de l'Ermitage. 320 páginas. 338 reprod. 127 en coul. NF 29,50.

Etalages. 1961. 570 photos. NF 84.

FAYET: Meubles et ensembles Moyen Age et Renaissance. 44 págs. NF 18.

FAYET: Meubles et ensembles Renaissance espagnole. 44 págs. NF 18.

GASCAR: Camille Hilaire, 23 págs. de texte 16 ill dont 3 en coul. 6 dessins. NF 5,50.

GEORGE: Le peinture expressioniste. 48 reprod. en coul. NF 13,50.

I Giochi di dadi l'azzardo e di passatempo dei gentiluomini e dei pirati. Editado por Ilio Negri y V. Vercelloni. Presentado por Caterina Santoro. 127 págs. Tables. Lire 12.000.

JONES: 1961 International Lawn Tennis Almanac over. 400 págs. 7/6.

MANE-KATZ: Un carton contenant seize dessins de ——. Titre: La révolte des innocents. No 250 (Sur Japon: NF 1.250.)

MOURGUET: Lelong 18 págs. de texte. 15 ill. dont 3 en coul. 6 dessins. NF 5,50.

RAGON: Mane-Katz edition bilingue français, anglais. 13 illus. en coul. 52 reprod. en noir. 96 págs. NF 20.

READ: Histoire de la peinture moderne. 376 páginas. 485 reprod. dont 100 en coul. NF 31.

RICHTER: Archai gravestones of Attica. Tres guineas y media.

Rocco et ses frères, de Luchino Visconti, par G. Aristarco et G. Carancini. Trad. de l'italien par Michèle Cause. 137 phot. h. t. 336 págs. NF 21.

ROTH: Das neue Schulhaus (La nouvelle ecole). The new School. 3 au lage. 250 S. 500 Abb. Frs. s. 38.

SERRE: Magasins et boutiques. 44 páginas. NF 21.

SURNOM: 143 modèles de ferronneire. Grilles. Portes. Balcons, Rampes. 127 pl. NF 18.

WULHELM: Paris vu par les peintres (Tour par l'image). 100 illus. en n., 12 en coul. NF 12.

CIENCIAS BIOLOGICAS, MEDICINA

ALLGOWER: Fortschritte der Chirurgie - Progress in Surgery - Progres en Chirurgie. Vol. 1 (Karger, B) 256 S. 60 Abb. Francos suizos 54.

ALMQVIST: Studies on sulfation factor activity of human serum. 114 págs. 16 figs. and 24 tables. Sw. kr. 24.

BAILLIART: Les Affections de la macula. 61 figuras. 208 págs. NF 15.

BAMATTER: XVIII Congrès de l'Association des Pédiatres de Langue française (Karger B). Vol.: Les Hypothyroïdies, 300 S. 115 Abb. 38 Tabellen. Frs. s. 45. Vol. 2: I. Les abiotrophies neurorétiniennes. II. Les Phacomatoses, 300 S. Frs. s. 45 Vol. 3: Les affections à virus du tractus respiratoire. 300 S. 60 Abb. Frs. s. 45. Vol. 4: Communications. 150 S. Frs. s. 20.

BARIETY ET CHOUBRAC: Maladies de l'appereil respiratoire. 926 págs. 157 figs. 1 planche. en coul. NF 85.

BELLANGER: La chasse au dragon ou la Stupéfiante histoire de la drogue dans le monde. NF 6,50.

BERRILL: Growth Development and Pattern. 576 págs. 258 illus. $ 10.

BLAINE & MCARTHUR: Emotional Problems of the student. 265 págs. $ 4.95.

CAIN: Animal Species and their evolution. 192 págs. illus. $ 1.35.

CORBIN: Anatomie et pathologie artérielles de la moelle. 318 págs. 24 figs. NF 32.

CREYSSEL ET SCHNEPP: Fractures transcotyloidiennes du bassin. 122 págs. 56 figuras. NF 20.

Croissance et developpement de l'enfant normal. Une méthode internationale d'étude. Rédacteur: F. Falkner. 263 págs. 5 figures. dans le texte 17 figs. en planches h. t. tableaux. NF 22.

CHAMBERS: Explorations into the nature of the living cell. 360 págs. 110 figs. 6 tables. $ 7.50.

Les Cures de jus de fruits et légumes. 64 páginas. NF 2,40.

Darwin Centenary Symposium. Volume I: Lectures and Papers in Genetics and General Topics. Vol. II: Papers on the origin and Evolution of the Australasian Fauna and Flora.

Drugs in the treatment of Disease (por varios autores). 570 págs. 35s.

Durand de Boussingen. La relaxation. 128 páginas. (Que sais-je?) NF 2,50.

Entretiens de Physio-pathologie respiratoire. e série. Nancy 2-5 octobre 1960. Publiés dans la revue Le Poumon et le coeur. Trois fascicules. 124 págs. (fasc. 8); 184 páginas (fasc. 9); 128 págs. (fasc. 10). NF 20 (3 fascicules).

EYSENCK, GRANGER & BRENGELMAN: Perceptual Processes and Mental Illness. 144 páginas. 27 figs. tables. 28s.

GALAGHER: Medical care of the adolescent. 384 págs. 43 illus. $ 10.

GERNEZ-RIEUX: Broncho-pneumopathies professionnelles. 102 figs. h. t. 9 figs. in t. 2 pl. en coul. 504 págs. NF 52.

GRANJON ET TOURRIS: Les ligaments ronds de l'utérus humain. Anatomie et histologie comparées. Etude physiologique. Interêt chirurgical. 126 págs. 43 figs. NF 28.

GUILLAUMAT: Traitement chirurgical des affections oculaires. T. III Conjonctive. Cornée. Paupières. Voies lacrymales. 607 páginas. 584 dessins. 585 figs. NF 145.

Harris (editor) Protein Biosynthesis (Proceedings of the Symposium held under the Auspices of Unesco at Wassernaar August 29-september 2. 1960. 425 páginas. illus. $ 12.

HOTTINGER & BERGER: Parenterale Ernährung, Kolloquium in Basel. 1 bis 2 Oktober 1960, Suppleent ad Nutritio et Dieta (Karger, B) 140 S. 15 Abb). Frs. s. 18.

HUARD: Léonard de Vinci. Dessins anatomiques. 208 págs. NF 58.

KON AND COWIE: Milk: the mammary Gland and its secretion. Vol. I. 515 págs. $ 14. ill. Vol. II, 423 págs. $ 12. ill.

KORENCHEVSKY: Physiological and Pathological Ageing (Karger, B). 521 S. 39 Abb. 141 Tabellen. Frs. s. 85.

LABORIT: Physiologie humaine cellulaire. et organique. 586 págs. 136 figs. NF 60.

LELIEVRE: Pathologie du pied. Physiologie. Clinique. Traitement médical orthopédique et chirurgical. 2 ed. rev. et augm. 776 páginas. 644 figs. NF 110.

LENNERT: Lymphknoten Diagnostik in Schnitt und Ausstrich. Bandteil. A Cytologie und Lymphadenitis. 640 S. 316 zum Teil farbigen Abb. in 551 Einzeldarstellungen. DM 305.

LEPOIVRE ET RAISON: Manifestations à distance d'origine bucco-dentaire. Infection focale et accidents aseptiques. 52 figs. 152 páginas. NF 25.

LO JACOMO: Athérome artériel. 400 páginas. NF 36.

MADURO & BOUCHE (et coll.): Les maladies du pharynx. 876 págs. 139 figs. 5 planches coul. NF 100.

MUSATTI: Trattato di psicoanalisi. 866 páginas. 2 vols. 12 figs. Lire 8.000.

NEUMARK: Verhandkungen des 7 Kongresses der Europaischen Gesellschaft für Hämatologie (Proceedings of the Seventh European Congress of Haematology). Comptes rendues du 7e Congrès de la Société Européenne d'Hématologie. 1600 S. Frs. s. 290.

OLMER y otros: Myélomes macroglobulinémies voisines. 382 págs. 42 págs. de planches h. t. groupant 93 figs. NF 60.

ORTH: Ergennisse der Bluttransfusionsforschung, Band 6,— Tagung der Deutschen Gesellsschaft für Bluttransfussion in Braunschweig. 26-29 Oktober 1960. Bibliotheka Haematologica fasc. 12 (Karger, B) 359 S. 90 Abb. Frs. s. 40.

PACK & ARIEL: Treatment of Tumors of the gastrointestinal tract, pancreas biliary system and liver. $ 30.

PARMENTIER: Savoir agir en attendant le médecin. NF 8,50.

PORGE: Savoir interpreter une épreuve rénale. 124 págs. NF 10.

SASS-KORTSAK: Kernicterus. Report based on a symposium held at the IX International Congress of Paediatrics. Montreal, July 1959. $ 8.50.

JULIO PALACIOS

DE LA FISICA A LA BIOLOGIA

Una aplicación a los estudios de la vida de los nuevos conceptos establecidos por la física atómica.

136 páginas 15 Ptas

Ediciones INSULA

Carmen, 9

MADRID - 13

SASSER & JENKINGS: Nematology. Fundamentals and Recent Advances with Emphasis on plant Parasitic and Soil Forms. 496 págs. 162 figs. 79 tables. £ 5.

STREIFF: Fortschritte der Augenheilkunde. Advances in Ophthalmologie. Bd 11 Bibliotheca Ophthamologica. Fasc. 58 (Karger, B), 250 S. 50 Abb. Frs. s. 35.

TRICOT ET MAURAT: Les diurétiques. 138 páginas. 15 figs. NF 15.

VIGNEC: The emergency Syndromes in pediatric practice, 384 págs. 14 figs. $ 9.

YATER & OLIVER: Sympton diagnosis. 5th ed. 951 págs. diagnostic charts. $ 15.

CIENCIAS FISICAS, MATEMATICAS TECNICA

ABRAGAM: The principles of nuclear magnetism. 618 págs. 22 plates. 84s.

BAUMANN & SATTLER: Die Manipulation in der Streichgarnspinnerei. (Birkhauser B). 292 págs. 105 Abb. Frs. s. 46.

BERNARD: La luminescense. 43 figs. 128 páginas. (Que sais-je?) NF 2,50.

BLACKWELL: Semiconductor-Diode Parametric Amplifiers. 200 págs. illus. $ 9.

BLANCHARD ET CABANTOUS: Cours de téléphonie automatique. Système Rotary 7-A. T. I) Généralités. La communication locale. 74 figures et 10 dépli. 146 págs. NF 16.

BROOKS: Strenght and elasticity of materials. Theory of structures. Solutions to B. Sc (Engineering) examinations questions of the University of London Part One (External) 1939-57. Vol. II (Second ed.) 341 págs. 375 diagrams. 30s.

DAVENPORT: The Higher arithmetic: An Introduction to the theory of Numbers. 176 páginas. $ 1.35.

Dictionnaire international de fonderie, en 8 langues: français, allemand, anglais, espagnol, italien, néerlandais, norvégien suédois. 200 illus. 600 págs. NF 80.

ELVIUS & LODEN: Photometric and spectrophotometric measurements of stars in Kapteyn's selected Areas. Third catalogue with maps 759 stars in selected Areas Nos. 11, 12, 13 and 14. 10 figs. 4 maps. in the text. sw. kr. 10.

FAGGIANI: La struttura logica della fisica (Language of modern physics). 325 páginas. 12 figs. Lire 2.500.

FAURE, BOSS, LE GARFF: La recherche opérationnelle. 22 figs. (Que sais-je?) NF 2,50.

GUERBER: La voiture d'occasion: comment la choisir, l'examiner, l'acquérir vi-130 páginas. NF 7,50.

GUILLON: Etude et détermination des systèmes hydrauliques. xviii-444 págs. 14 abaques. NF 78.

HUBER. MEYER: Proceedings of the International Symposium on Polarization Phenomena of Nucleons, Basel July 4-8 1960. Helvetica Physica Acta Supplementum VI (Birkhauser B) 436 S. Frs. s. 65.

LITTLEWOOD: The Skeleton Key of Mathematics. A simple Account of Complex Algebraic Theories. 144 págs. $ 1.25.

MARTIN: Promesses et menaces de l'energie nucléaire. 250 págs. 15 figs. NF 9.

MEEROV: Introduction to the Dynamics of Automatic Regulating of electrical Machines. Edited by V.S. Kulebakin. Transl. by J.S., Shapiro. 430 págs. illus. 100s.

NEMYTSKII & STEPANOV: Qualitative theory of differencial equations. Trasnl. from Russian 532 págs. 36 figs. £ 5.

PAILLON: La fabrication des produits alimentaires au miel. Traité pratique. 238 páginas. 41 figs et tabl. NF 24.

PARRENS: Traité de perspectives d'aspect. Tracé des ombres. 216 figs. NF 15.

PETITPAS: Tous les revêtements de sol. Su parquet de Chêne aux matières plastiques. 174 págs. NF 19.

RADFORD: Nuclear energy simplified. 152 páginas. 36 figs. 28s.

RICHARDSON: Dynamics of real fluids. Second edition. viii-232 págs. 136 ill. 50s.

ROBERT: La filerie dans le schéma électrique. Recueil d'exercises avec leurs solutions. i-vi-78 págs. 78 figs. NF 5.80.

Tables of Wavenumbers for the Calibration of Infrared Spectronneters. 172 págs. 40s.

THERY: Les Carburants nouveaux. 12 figs. (Que sais-je?) NF 2,50.

TOCHE: L'art de bien conduire. ill. 160 páginas. NF 5,75.

TYRRELL: Diffusion and Heat flow in liquids. 336 págs. illus. 65s.

WARUSFEL: Les nombres et leurs mystères. 192 págs. NF 4,50.

GRÁFICAS BENZAL.—Virtudes, 7.—Madrid